
ENSOR

Derutînd prin diversitatea manierelor sale, Ensor nu va avea în țara sa nici un continuator direct. De altfel n-are nimic de *profesor*, dar are toate caracteristicile unui *deschizător de drumuri*. Ensor are în el puterea aceea în stare de a transpune totul: spiritul de libertate. Și astfel el deschide drumul pictorilor inovatori care vin după el. Aproape toți pornesc de la el, de la Rit Wouters la Edgard Tytgart, de la Leon Spilliaert la Louis Thevenet, de la Constant Permeke la Frits van den Berghe, de la Hippolyte Daeye la Eustave de Senet și Jan Brusselmans.
În țara lui este cel mai mare pictor care s-a născut după Pieter Paul Rubens și Antonin Van Dyck, continuator revoluționar al lui Bosch, Mandijn și Teniers, tatăl spiritual al unei întregi serii de artiști talentați. În epocă el este, cu Lautrec, Van Gogh, Rousseau Vameșul, Munch și alții, unul din cei care au definit cu vigoare sensibilitatea timpului . . .
Considerat în ansamblul istoriei artei, este un inventator pasionat de noi moduri de expresie, un vizionar excepțional, din aceeași familie cu Grünewald și Goya. Un poet al absurdului, un spirit rebel, un suflet zbuciumat, care dă un exemplu straniu și unic de detașare față de impenetrabilul destin al omului.

PAUL HALSAERTS

Ensor observă, critică, șarjează modelele, dar nimic mai mult: lumea lui ține de teatrul de păpuși, sau de spectacolele cu clovni . . . și fie că e vorba de *Grădina de dragoste* sau de celebra *Intrare a lui Christos în Bruxelles*, el împarte pretutindeni chipuri vesele și de un optimism grotesc. Rezerva lui merge pînă într-acolo încît își ascunde chipurile personajelor sub măști impasibile. Și astfel aceste manechine care trăiesc o viață pur imaginară fac din opera lui, de cele mai multe ori, o lume de fețe pline și colorate, scoici sidefii, pești fosforescenți în care umorul, în ceea ce privește culoarea, se exprimă în tonalități aprinse, tinerești, îndrăcite, luminoase și carnavalești.

MAURICE RAYNAL



SMARANDA ROŞU

ENSOR

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1973

Pe supracopertă:

MĂȘTILE (FRAGMENT),
1892,
ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 ×0,80,
BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS

Pe pagina 2:

ENSOR CU PĂLĂRIA CU FLORI,
1883,
ULEI PE PÎNZĂ, 0,76 ×0,61,
OSTENDE, MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN

«Am văzut născîndu-se şi apunînd multe şcoli şi creatori de epitete: futuriste, expresioniste, cubiste, constructiviste, dadaiste, şi am putut zice: prieteni, doar operele cu o viziune personală vor rămîne...»

JAMES ENSOR

Artiştilor, uneori, soarta le surîde, oferindu-le şansa unui trai comod, dar mai ales gloria. Onorurile contemporanilor sînt dăruite îndeosebi acelora pe care posteritatea îi uită sau, în cel mai fericit caz, îi consemnează în istorii scrupuloase, fără ca atenţia să zăbovească îndelung asupra artei lor.

Nu arareori se afirmă că autenticele certificate de valoare sînt emise după decenii de la dispariţia unui artist sau de la stagnarea venei creatoare, perioadă în care timpul decantează laudele sau criticile formulate, cernîndu-le prin sita vremii şi culegîndu-le roadele.

Aşa s-a întîmplat şi cu James Ensor. Dar indiferenţa colegilor săi de breaslă şi a publicului a fost dublată de înclinaţia artistului spre singurătate, atmosferă propice conturării unui univers spiritual aparte şi, mai ales, scrutării orizontului vieţii. În acest climat existenţial, spre care constituţia sa interioară înclina încă de mic copil, s-a născut creaţia ensoriană de care astăzi încercăm să ne apropiem, tatonînd opera unuia din predecesorii artei moderne, flamandul James Sidney Ensor.

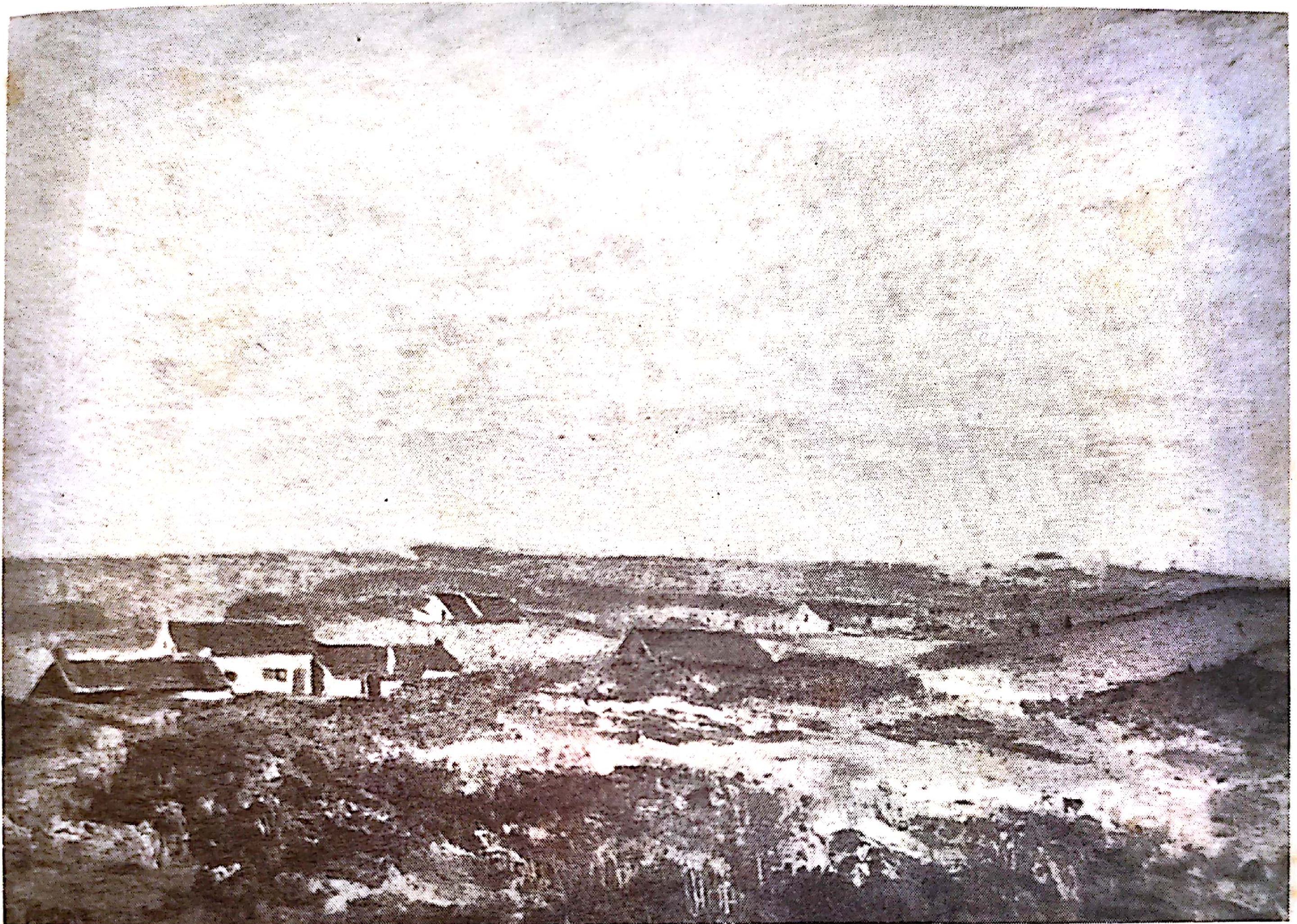
«Eu nu învăţ pe alţii, eu trezesc; nimeni nu este iniţiat decît prin sine însuşi».

VILLIERS DE L'ISLE ADAM

Ensor se naşte la 13 aprilie 1860, în Ostende, staţiune balneară şi termală situată pe litoralul Belgiei, frecventată în zilele toride ale verii de turişti. Originea neobişnuită — tatăl, Frédéric James Ensor, fiind britanic, iar mama, Maria Catharina Haegheman, flamandă — va constitui pentru exegeţii săi unul din criteriile de abordare teoretică şi de înţelegere a operei. Este urmat, la numai un an distanţă, de sora sa Mariette Ensor, denumită în cercul familial Mitsche, care va deveni modelul său preferat. James îşi petrece copilăria în preajma mării. O beatitudine coloristică se va impregna pe retina sensibilă a viitorului pictor, luminîndu-i pînzele pînă la sfîrşitul vieţii. Peisajul marin, indiferent pentru cei din jur datorită aparentei monotonii, va constitui de altfel unul din motivele creaţiei ensoriene.

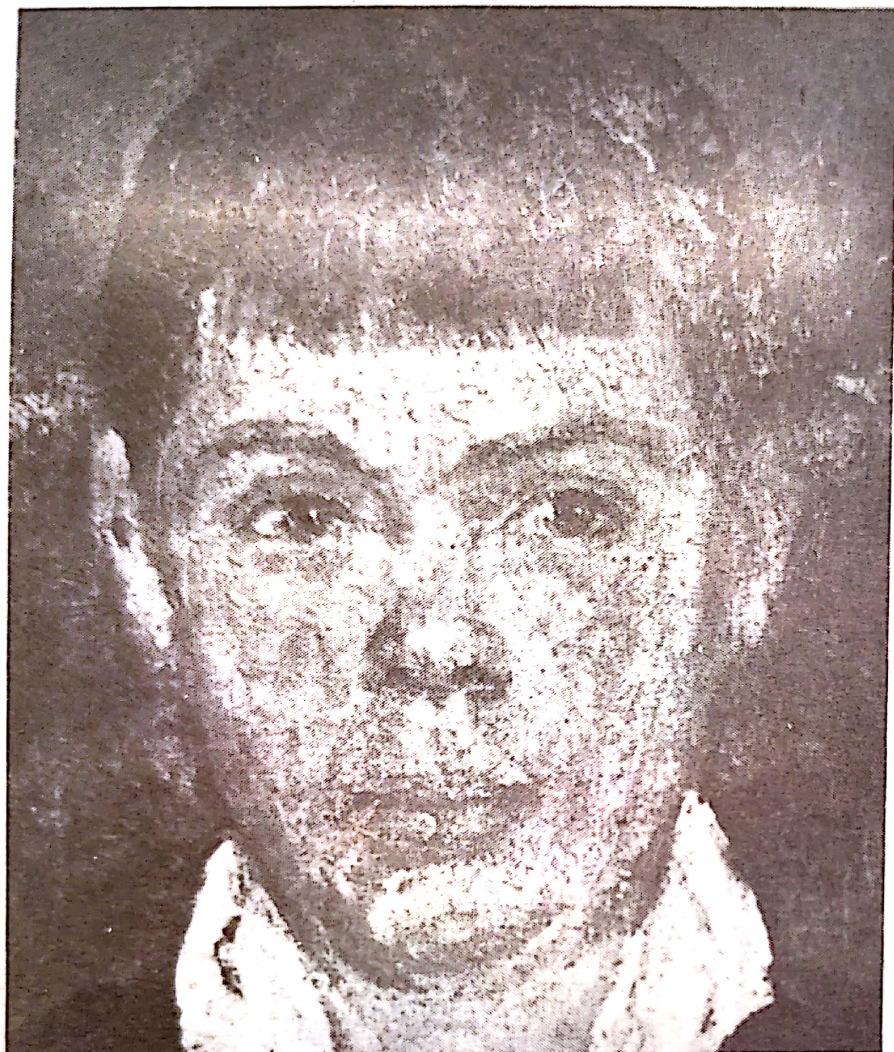
Marea, leagănul misterelor, acea «grande inspiratrice» cum Ensor o va denumi, este martora copilăriei sale. Populată de curioase vieţuitoare fantastice, marea nu arareori este prezentă în viitoarele sale pînze. Mesagerii ei, păsări orbite noaptea de lumină, se rătăcesc prin camera copilăriei, imagini terifiante, de neuitat. «Văd încă oribila apariţie şi resimt încă şocul păsării negre şi fantastice», consemnează Ensor ceva mai tîrziu în jurnalul său. Climatul nocturn fantast va lăsa amprente memoriale cu ecouri plastice în creaţia ensoriană, istorie asemănătoare celei din existenţa lui Max Ernst.

Structură nordică, fertilă fantazării şi conturării unei lumi de vis ireală, personalitatea lui James Ensor transpare printr-o libertate a imaginaţiei hrănită de basmele istorisite în primii ani ai vieţii de către o menajeră bătrînă de origine flamandă. În magazinul de la parterul casei, deschis de către bunicul Haegheman şi moştenit de urmaşi, paşii lui Ensor vor rătăci adeseori. Aici el descoperă universul neobişnuit al măştilor şi păpuşilor de carton, al stampelor chinezeşti, al obiectelor aduse de peste mări de marinari poposiţi în portul ostendez. Era un «cabinet de curiozităţi», labirint prăfuit printr-o lume imobilă, amalgam ciudat şi divers, capriciu al hazardului, unde se puteau găsi prototipurile de carton ale faciesurilor groteşti şi hilare care astăzi ne privesc de pe pînzele artistului, legate de trupuri umane pierdute în costumaţie carnavalescă. Printre aceste chipuri întîl-



PEISAJ FLAMAND, — 1876
CARTON — 0,235 × 0,315
BRUXELLES, COL. MARCEL MABILLE

nite şi pe străzile din Ostende cu ocazia tradiţionalelor festivităţi, ale căror latenţe se declanşează în carnavalurile populare, s-a format un spirit atent la fluxul continuu al vieţii. Instantaneul cotidian surprins în neobişnuitul său, cît şi mediul marin, constituie baza reală de eşafodare a creaţiei ensoriene, plusul de originalitate şi de straniu marcîndu-se la hotarul imaginat dintre lumea macabră, extraterestră şi realitate.



FEMEIA CU NASUL CÎRN,
1879
ULEI PE PÎNZĂ, 0,54 × 0,45
ANVERS,
KONIKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN

AUTOPORTRET CU ŞEVALET,
1879
ULEI PE PÎNZĂ, 0,40 × 0,33
GAND, COL. P. LETEN

Primele schiţe ale lui Ensor, trădînd preocuparea pentru «plein-air», sînt inspirate din peisajul marin ostendez. Noţiunile de desen le deprinde de la Dubar şi Van Kuyck, obscuri acuarelişti din Ostende, angajaţi ca profesori de tatăl său, mare iubitor de muzică şi înzestrat cu aptitudini artistice. Arta lor, «născută moartă», mărturiseşte Ensor, cît şi aerul sec profesoral, îi dezvoltă inaptitudinea de a fi un evlavios ucenic. Ostilitatea manifestată de viitorul pictor faţă de canoanele şcolare de la colegiul Notre-Dame se va menţine şi ceva mai tîrziu, la Academia din Bruxelles.



Studiul la Academia din Bruxelles (1877—1880), «cutie cu miopi», îl introduce în atmosfera artistică a orașului. Balanța între antipatia față de autodidacticismul profesorilor — Alexandre Robert, Jef van Severdonck, Joseph Stallaert — antipatie declarată într-un articol publicat în 1884, și prietenia cu colegii de atelier — Théo Hannon, Fernand Khnopff, Crespin — este menținută de directorul Academiei, Jean Portaels, «educatorul frumoșilor noștri pictori moderni», după cum îl caracteriza Ensor, figură asemănătoare francezului Gustave Moreau. Neînțeles de profesori, care de altfel îi acordă doar o distincție pentru un cap antic, Ensor se refugiază aproape zilnic în muzeul orașului, studiindu-i pe maeștrii preferați. Din această perioadă ne-au rămas cîteva schițe după Rembrandt, Goya, Turner, Daumier, Delacroix. În timpul liber citește pe Cervantes, Rabelais, Balzac, Baudelaire, lecturi părăsite mai tîrziu. Se apropie îndeosebi de universul literar al lui E. A. Poe, selectînd subiecte pe care le va ilustra în gravurile sale.

Ensor va pleca din orașul Bruxelles pentru a se instala la Ostende (1880) în atelierul-mansardă din casa părinților, pe care nu îl va părăsi pînă aproape de moarte.

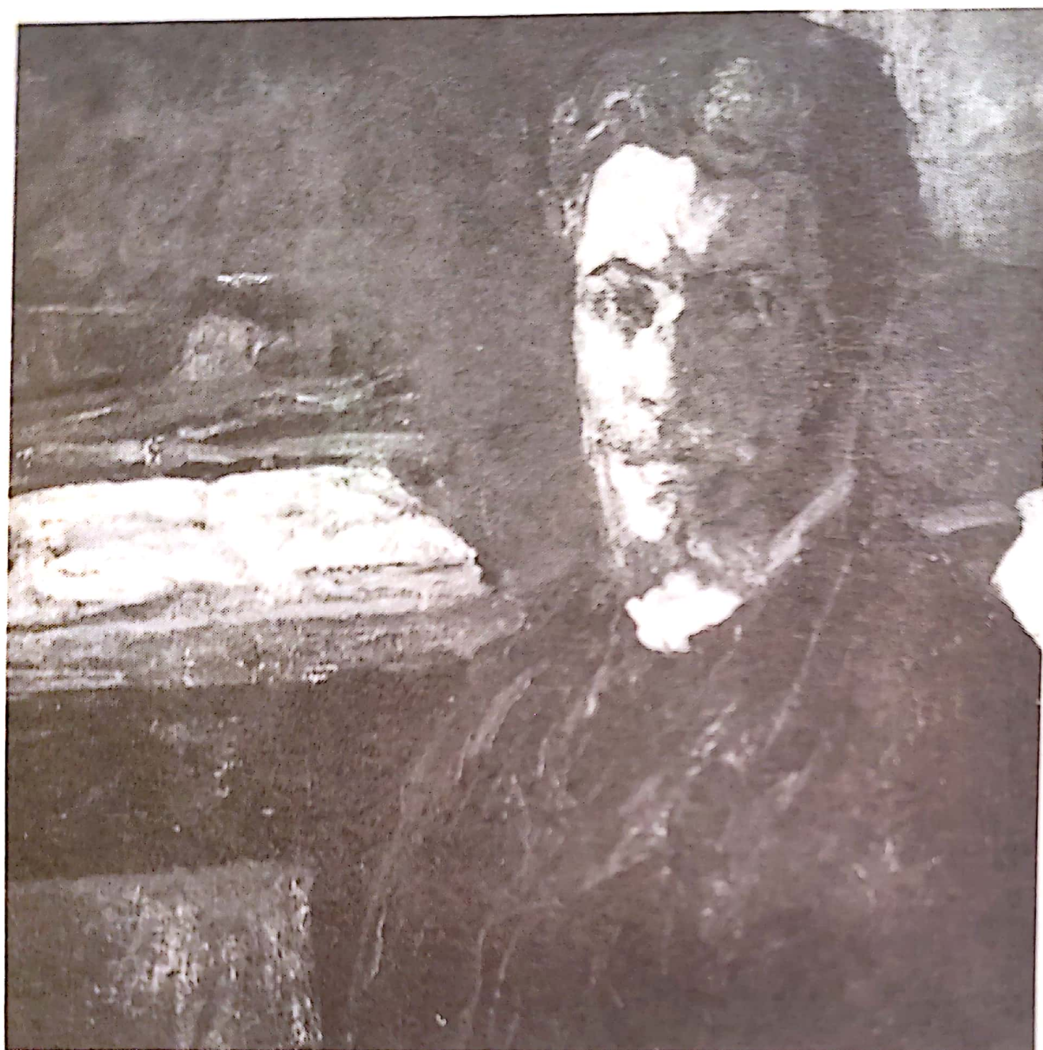
«Pentru a fi artiști, să trăim ascunși!»

JAMES ENSOR

Perioada semnificativă pentru arta lui James Ensor este cea cuprinsă între anii 1880 și 1900. Ea este urmată de o alta, în care reluările tematice sînt realizate la un nivel artistic inferior. Timp de aproximativ douăzeci de ani se poate remarca o alternanță între pînzele scăldate în lumină și cele dominate de tonuri închise, sumbre, sau între linia nervoasă și cea echilibrat ritmată. Această diversitate a exprimării plastice evidențiază totuși o creație unitară și personală. Există în arta ensoriană un paralelism germinativ temporal între pînze de orientări tematice diferite, revenind dominant în anumite perioade. Interioarele, cu o lumină filtrată prin dense perdele, sînt leit-motivul cunoscutei «perioade sumbre» (1879—1882), iar măștile, rare în acest interval, inundă obsesiv pictura sa în jurul anului 1888. Un alt gen tematic — natura moartă — este



LAMPAGIUL,
1880
ULEI PE PÎNZĂ, 1,51 × 0,91
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS



PORTRETUL
LUI WILLY FINCH,
FRAGMENT,
1880
ULEI PE PÎNZĂ, 1,10 × 0,95
ANVERS,
COL. JANSSEN

PORTRETUL
TATĂLUI ARTISTULUI,
1881
ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 × 0,80
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS

prezent în opera pictorului flamand ca asamblaje de obiecte uneori identice, dar diferit plasate spațial.

Spirit nonacademic și nonconformist, Ensor ne-a lăsat o creație dificil de încorsetat în cadrul unor perioade, mișcări și curente artistice distincte, contemporane lui. Dacă la început, în pictura ensoriană, s-ar putea vorbi de urme ale impresionismului, la modă în mediul artistic belgian al epocii, sau de o orientare spre realism, o dată cu «perioada luministă» (începînd din 1883) arta lui se îndepărtează de frămîntările vieții artistice din Bruxelles, conturîndu-se într-un



univers de solitudine, voit claustrat, orientată în spirit novator, spre originalitatea care va epata şi încînta, doar peste cîteva decenii şi pînă azi, o lume întreagă.

La sfîrşit de secol XIX, centrul înregistrator al fluxului înnoitor în artele plastice, revoluţionar ca mijloc de percepţie şi de transpunere pe o suprafaţă plană a realului, este Parisul. Ecouri ale perturbaţiilor survenite în artă se propagă şi la Bruxelles, principal sediu de învăţătură al artiştilor belgieni. În acest climat îşi începe tînărul Ensor ucenicia la Academia de arte. Realismul atinge



FEMEIA SOBRĂ
FRAGMENT,
1881
ULEI PE PÎNZĂ,
1,00 × 0,80
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX
DES BEAUX-ARTS



DUPĂ-AMIAZĂ
LA OSTENDE,
1881
ULEI PE PÎNZĂ,
1,08 × 1,35
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN

culmile apogeului, artişti ca De Braekeleer şi Jan Stobbaerts ilustrîndu-l în arta belgiană. Pe plan naţional, artiştii oscilează între realism şi impresionism, manifestîndu-se în cadrul ambelor curente. Impresionismul belgian se dezvoltă ca rezultantă a două stimulente; cea pe plan local este continuarea firească a realismului promovat îndeosebi în cercul artistic «La Chrysalide», care enumeră printre alţii pe Félicien Rops, Louis Artan şi Guillaume Vogels, paralel existent cu impresionismul «importat» din Franţa. Cercul «Les XX» din Bruxelles, condus de Octave Maus, organiza sistematic expoziţii ale impresioniştilor francezi,

astfel pictorii belgieni încep să cunoască în fața pînzelor originale problemele legate de tehnica și modul de reprezentare vizuală impresionistă. Acest grup a jucat în viața artistică belgiană un rol de propagator al tendințelor înnoitoare europene, mediind artiștilor belgieni contactul direct cu opera lui Van Gogh, Cézanne, prin expoziții organizate la Bruxelles.

Aceste două coordonate ale impresionismului în arie belgiană — cea derivată din realismul autohton și cea importată din Franța — vor fuziona particularizîndu-se prin accente locale. Toți pictorii belgieni din a doua jumătate a secolului XIX vor fi interesați de noua orientare artistică, astfel încît se poate vorbi de o adevărată invazie a curentului. Unora, impresionismul le stimulează căutările și manifestările originale, așa cum se întîmplă cu Evenpoel, Ensor, Permeke sau Wouters; pentru alții constituie prilej de încorsetare inconștientă în limitele mimetismului celui de proveniență franceză, cazul fiind al lui Van Strijdonck sau Morsen, uneori derivînd în impresionism academic, ca cel al lui Hymans sau Léon de Smet. Nu se poate vorbi despre o constanță față de impresionism, nici pe plan belgian și nici pe plan european, dar el se dovedește a fi o inevitabilă ucenicie artistică. Insesizabilele treceri de la realism la impresionism, în același tablou, ne obligă să amintim de «simultaneismul» creației sale. Ensor este pictor al epocii din punctul de vedere al încadrărilor stilistice și în același timp prevestitor al curentelor artistice ale secolului XX, fiind concomitent realist și impresionist, divizionist, «fov», expresionist, «suprarealist». Declarîndu-se străin față de vreun curent artistic contemporan, Ensor refuză încadrarea strictă a creației în cadrul unei singure manifestări plastice, afirmație subliniată adeseori în jurnalul scris după 1900. Această dată marchează pragul spre o altă existență artistică, prin eclipsarea capacității creatoare, înlocuită de meticuloase consemnări zilnice ale elaborărilor teoretice despre artă. Gîndurile se aștern pe hîrtie nu din intenția stabilirii unei teorii unitare despre pictură, ci dintr-o nevoie interioară rămasă neexplicată pentru istoricii de artă, lămurind astăzi unele taine ale operei ensoriene. Este perioada derulată pînă la sfîrșitul vieții lui James Ensor, paralel arta sa cunoscînd aprecierea universală prin expoziții în țară și peste hotare, popularizînd creația unuia din pilonii artei moderne, alături de Van Gogh sau Cézanne.

După 1900 Ensor își petrece timpul în atelierul său, în mijlocul unei lumi imobilizată pe pînzele sale. În tabloul *Ensor la harmonium* (1933), artistul se surprinde tocmai într-un astfel de moment. Așezat în fața harmoniumului, la care își desfășura aceeași forță și fascinație a improvizației de secundă mani-



VÎSLAȘUL,
1883
ULEI PE PÎNZĂ, 0,79 × 0,99
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN

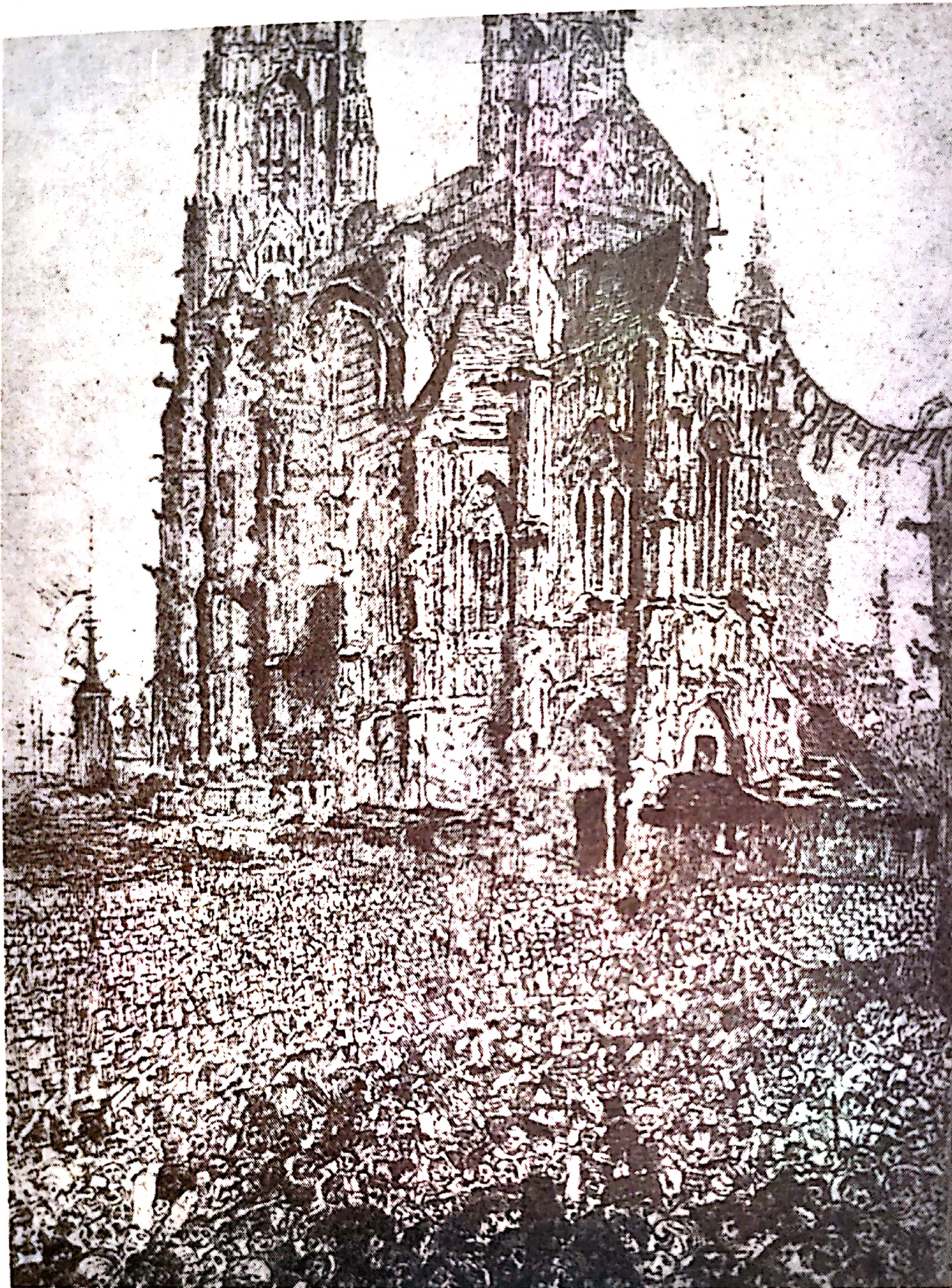
festate și în pictură; de altfel fiind un autodidact în muzică, Ensor cînta piese al căror autor era el însuși. Pe fundal se desfășoară panoramic invazia umană din *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (1888), tabloul de care multă vreme nu s-a despărțit. O încăpere încărcată cu tablourile sale, așezate atent și păstrate cu grijă, amplasament ordonat opus haosului intern. Transformarea subită pe care biografia lui Ensor ne obligă să o consemnăm pune capăt, la finele secolului XIX, unei opere originale, deschizătoare de drumuri și căutări înnoitoare în

arta veacului nostru. Explicaţia ignorării declarate a artei sale — atitudine a contemporanilor săi — refuzurile sistematice de la saloanele şi expoziţiile organizate la Bruxelles în ultimele două decenii ale secolului trecut, achiziţionarea tardivă a primului tablou, *Lampagiul* (1880), de către muzeul de artă din Bruxelles (1896), sau etichetarea sa ca un pericol pentru arta vremii, datorită spiritului înnoitor, afirmaţie făcută de Octave Maus, care îi va respinge anual lucrările trimise la expoziţiile patronate de grupul «Les XX» — nu poate justifica neaşteptata transformare. Opera ensoriană a prins contur în orizontul închis al atelierului, în mijlocul pînzelor depozitate în toate colţurile încăperii — lume de schelete şi figuri dezlănţuite, carnaval universal mascat, aflat la hotarul dintre real şi vis. Atmosfera halucinatorie, încărcată de existenţele imobile fixate etern pe pînze, este propice fuzionării impulsurilor receptate din cotidian, depozitări în zonele lăuntrice şi întunecoase ale interiorităţii, cu imaginaţia derutantă şi barocă a pictorului flamand. Este o transpunere pe suprafaţa imaculată a pînzei a secvenţelor selectate din viaţă, explorare a unor zone diverse, surprinse prin obiectivul sensibil al spiritului ascuţit ensorian. Urîtul trăieşte, în acelaşi cadru, alături de anatomii normale sau de stranii asociaţii între antropomorfic şi zoomorfic. Variantele şi angularele trasee faciale contrastează cu naivele şi liniştitele chipuri umane. Straniul decurge de cele mai multe ori din transpunerea acţiunilor într-un cadru normal, cel al străzilor şi interioarelor ostendeze sau al peisajelor marine, reprezentări prin studii de culoare atent elaborate. Improvizaţia de moment, subvenţionată de perpetua instabilitate a eului, se exersează scrutînd masele populare, omogenitate colectivă aparentă a cărei avalanşă l-a înspăimîntat continuu.

Personalitatea lui James Ensor se poate descifra în fiecare tablou prin specificul său; originalitate, spirit inventiv, capacitate de improvizaţie, imaginaţie debordantă, traducere într-un limbaj expresiv propriu a unei interiorităţi şocate de diversitatea realului captat prin culori corespunzătoare atmosferic. Arta lui James Ensor, aflată la intersecţia de drumuri a unei vieţi artistice apuse şi prevestind zorii avalanşei curentelor şi manifestărilor artistice ale secolului XX, ne vorbeşte peste decenii despre creatorul ei, despre lumea lăuntrică a acestuia conjugată în linişte cu imaginile selectate din cotidian. Prin creaţia ensoriană se continuă filonul fantastic în aceeaşi arie natală — păstrat peste secole de la un Bruegel sau Bosch. O poveste în imagini a vieţii ostendeze din cele mai diverse medii, obiceiuri şi tradiţii traduse pe pînză într-o solitudine căutată, de către un creator închinat şi credincios muzei sale — nobila artă.



SCHELET ADMIRÎND
CHINEZĂRIILE,
1885
ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 × 0,60
NEW YORK,
COL. JULIAN
B. ABERBACH



CATEDRALA,
1886
GRAVURĂ
PE ZINC,
0,246 × 0,190

«*Vreau să repet tuturor frumoasa legendă a eului, a eului universal, a eului unic, a eului măreț, a marelui verb a fi...*»

JAMES ENSOR

Nu arareori încercăm să surprindem, în fața unei pînze, labirintul interior al creației, al cărui început se află la confluența dintre realitate și lumea lăuntrică a artistului, avînd sentimentul că ceva depășește puterea umană obișnuită de înțelegere. Opera artistică este încoronată de nimbul personalității, ale cărei determinante exacte scapă ades spiritului nostru cercetător. Există o influență a legăturii stabile între o pînză și creatorul ei, prin care acesta se regăsește, cîntîndu-și într-o orchestrație coloristică variată, așa cum și Ensor a făcut, legenda eului.

Autoportretul, gen de care majoritatea pictorilor s-a apropiat, mediază de-a lungul secolelor dialogul perpetuu dintre artist și propria sa imagine.

Privirea sceptică a lui James Ensor s-a îndreptat cu aceeași forță penetrantă atît spre tainele umane înconjurătoare, cît și spre existența sa interioară. Penelul captează pe epiderma pînzei, într-o gamă coloristică din ce în ce mai avidă de lumină, imaginea unui Ensor ironic, retras din vîltoarea vieții, pe care însă nu a încetat să o scruteze.

Autoportretele apar în jurul anului 1879, perioada studiilor la Academia din Bruxelles. De mici dimensiuni, cele trei tablouri depășesc regula tehnică academică surprinsă uneori în crochiurile de peisaj sau în exercițiile după maeștrii din muzeu, păstrate pînă azi, trecere realizată printr-o libertate lineară și coloristică. Tabloul *Autoportret cu șevalet* (1879), obișnuit prin motivul ales cît și prin punerea în pagină, anunță atitudinea constant refractară a pictorului față de didacticismul anihilator. Artistul accentuează, în următoarele autoportrete caricaturalul și parodia, ca în tabloul *Ensor cu pălăria cu flori* (1883), preluare tematică a autoportretului lui Rubens. Pălăria de carnaval, decorativă, este adăugată ceva mai tîrziu. Privirea artistului este umbrită de o vagă urmă de tristețe. Accentul plastic cade pe duetul între tonurile închise și cele deschise, prevalența revenind celor din urmă, anunțînd perioada «luminismului» în arta ensoriană.

Contrastul dintre traiectoriile variate ale liniei, statică pentru figura sa ușor dezaxată în *Autoportret între măști* (1899), accentuată fiind prin caligrafia contorsionată a fețelor carnavalești inundînd spațiul, devine o constantă a autoportretelor sale. Această soluție tehnică, depășind voința creatoare a artistului, subliniază prezența distantă a lui James Ensor în fața pasiunilor umane dezlănțuite.

Privirea-i rece şi sceptică traversează decupajele de carton cu secole în urmă, spre unul din predecesorii săi spirituali — Hieronymus Bosch.

Depersonalizarea umană este împinsă pînă la paroxism, reducţia sa simbolică şi ultima sa condiţie devenind scheletul, ceea ce măreşte coeficientul de anxietate şi mister, simbol al permanentului joc dintre om şi inevitabila moarte. Umorul crud ensorian se desfăşoară nestingherit, consemnînd rezultatul scurgerii vremii în autoportrete gravate sau pictate — *Autoportret în 1960* (1888), *Autoportret scheletizat* (1889). O imaginaţie predispusă spre fantazare transbordă viziunile demonice ensoriene dincolo de sfera recognoscibilă a realului, într-un univers fantastic obsesional.

Unele pînze ale lui James Ensor, prin ascunsa lor alegorie tematică, devin fresce sociale ale vieţii artistice belgiene contemporane, pictorul oprindu-se asupra inevitabilei ciocniri dintre artist şi critic, consemnată în *Hristos şi criticii* (1891), parodie a temei evanghelice «Ecce homo». Ensor, substituit personajului

PORTRETUL MEU ÎN 1960,
1888
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,069 × 0,120



INTRAREA
LUI HRISTOS
ÎN BRUXELLES,
FRAGMENT,
1888
ULEI PE PÎNZĂ,
2,58 × 4,31
LONDRA
COL. LOUIS
FRANCK,



divin, rezistă răbdător atacurilor concomitente ale criticilor Max Sulzberger şi Edouard Fétis. Transpare din această pînză ironia subtilă faţă de critici care, în perioada înfloritoare a creaţiei sale, s-au arătat nereceptivi, atacîndu-l în presa vremii. Arta, hrana lor spirituală, devine un festin intelectual care, uneori, trezeşte apetitul generaţiilor următoare. Această «lege» nescrisă a vieţii artistice serveşte drept pretext tematic în *Bucătarii periculoşi* (1896). Asamblaj de autentice portrete ale colegilor de breaslă — artiştii Vogels, Van Rysselberghe, Lemmen, Ana Boch, Van der Stappen, Henry De Groux, Theo Hannon, scriitorii şi criticii



Emile Verhaeren, Eugène Demolder, Max Sulzberger, Octave Maus, Edouard Fétis, Camille Lemmonier, Edmond Picard — tabloul ascunde subtile aluzii la viaţa reală de sfîrşit de secol XIX din mediul artistic belgian. Transparentul subterfugiu paronimic dintre hareng-saur şi «Art Ensor», vizibil în *Bucătarii periculoşi*, este reluat de James Ensor într-un pamflet plastic adresat tot criticilor vremii — *Schelete revendicîndu-şi un hareng-saur* (1891). Portretele zoomorfizate

NATURĂ MOARTĂ
CU FRUCTE,
1889
ULEI PE PÎNZĂ,
0,72 × 0,58
BRUXELLES,
COL. LAMBERT



PORTRETUL MEU
SCHELETIZAT,
1889
GRAVURĂ
DE ARAMĂ,
0,121 × 0,081

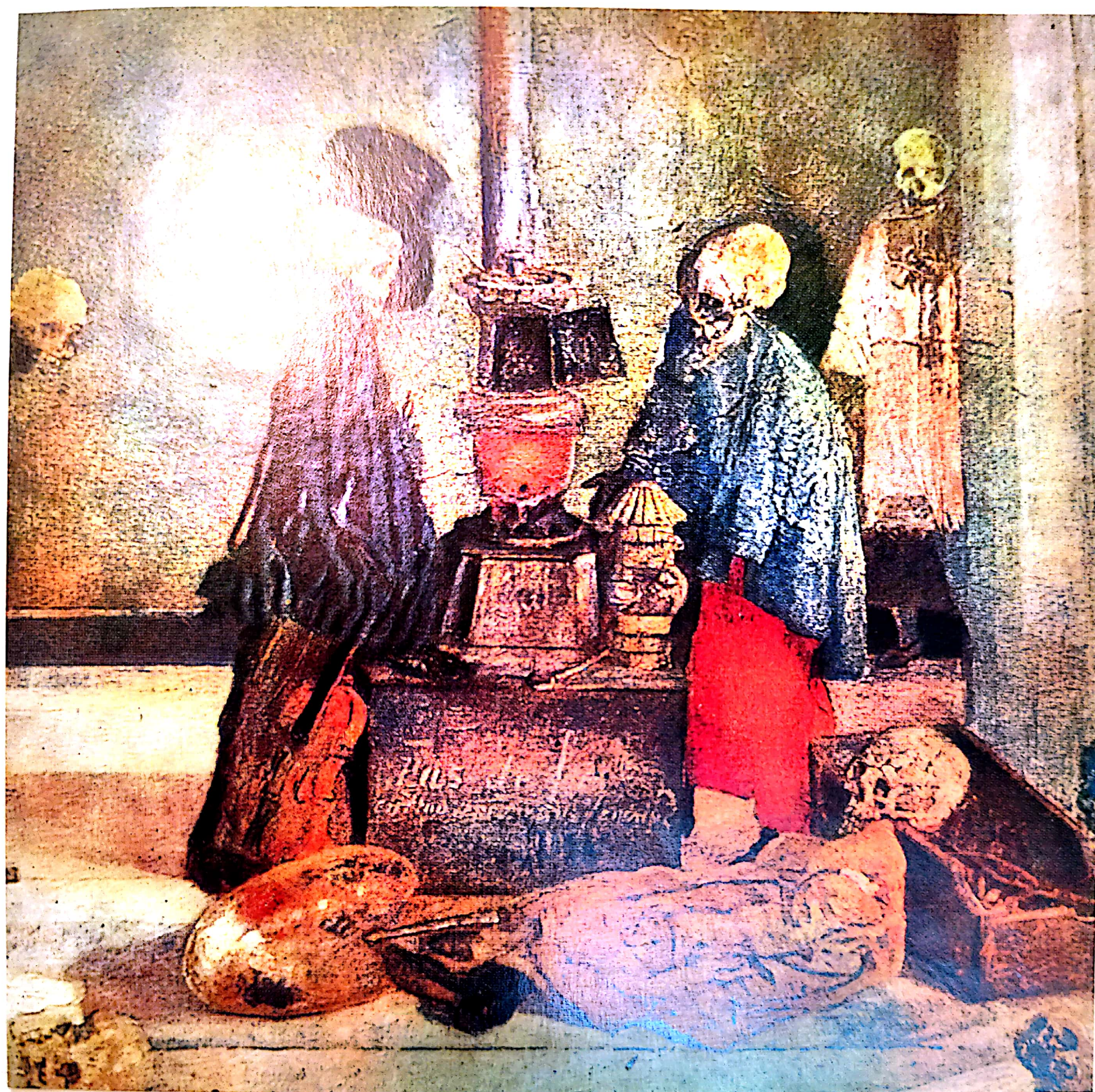
prezente în *Bucătarii periculoşi* populează preferenţial grafica ensoriană, pictorul imaginîndu-şi autoportretul coleopterizat sau pe Mariette Rousseau libelulă (1888). Gustul său pentru astfel de combinaţii bizare aminteşte de exerciţiile artistice ale imaginaţiei din evul mediu.

Prin însăşi esenţa sa, portretul impune artistului limitele realizării recognoscibile a modelului. Pentru Ensor acest gen artistic este, într-o măsură, un exerciţiu de meşteşug. Pictate cu o vervă similară, suita de autoportrete à la Rubens, sau cele de exerciţiu aflat la hotarul dintre antropomorfic şi zoomorfic, ne relevă imaginea unui Ensor care se joacă cu formele date ale realului, combinîndu-le după un abecedar special, dictat de imaginaţie, surprins pe pînză.

Mediul din care pictorul flamand îşi recrutează modelele este cel apropiat, familial. Riguroasa organizare spaţială a *Portretului tatălui lui Ensor* (1881) impune o atmosferă sobră, degajată şi de un colorit reţinut. *Femeia cu nasul cîrn* (1879), portretul menajerei casei, devine motiv de studiu al culorilor. Tuşa se aşază mai liberă, în suprafeţe largi, înregistrînd figura lui Willy Finch (1880), amicul său şi combatant contra «oficialismului» promovat de grupul «Les XX».

Dar subiectul portretistic preferat este sora sa, Mitsche, pretext al numeroaselor schiţe, surprinsă în atitudini casnice dezinvolte. Crochiurile îi permit desfăşurarea capacităţii inventive tradusă prin libertate şi caligrafie lineară, printr-o măiestrie şi stăpînire a desenului. Impresia de calm şi momentană relaxare care domină în grafică se pierde în picturile cu acelaşi subiect — Mitsche Ensor. Sînt «interioarele burgheze» care te obligă prin sobrietatea şi răceala lor să te conformezi atmosferei închise, silueta sorei sale conturîndu-se ca o pată de un colorit reţinut în tabloul *Femeia sobră* (1881). Într-o poziţie rigidă, corespunzătoare etichetei sociale, imaginea aceluiaşi personaj este construită cu ajutorul unor subtile tuşe colorate. Silueta sa se decupează pe un fundal luminat, monotonia ritmică a orizontalelor şi verticalelor compoziţiei fiind ruptă de pata luminoasă a umbrelei, dispusă oblic. Pierdută într-un spaţiu sufocat de mobile şi amintiri, ea se încadrează în obligaţiile zilnice familiare, ca în tabloul *După-amiază la Ostende* (1881). Ensor părăseşte tradiţia pozei portretistice, a studiului îndelungat

SCHELETE ÎNCĂLZINDU-SE,
FRAGMENT,
1889
ULEI PE PÎNZĂ, 0,75 × 0,60
TEXAS, COL. PARTICULARĂ



în fața modelului. Majoritatea portretelor sale sînt rezultatul unor surprinderi de moment, receptate și apoi elaborate în tihna și intimitatea atelierului, în lipsa subiectului. Ensor este constant acestei maniere de lucru și în cazul transpunerii aparent haotice, pe suprafețele bidimensionale, a avalanșelor carnavalești. O dată cu apariția scenelor de masă în arta ensoriană, portretele individuale definesc pe cel colectiv, în același cadru, individualitățile singularizîndu-se mai ales, cum e și firesc, prin traseul linear al faciesului și prin culoare vie, conlucrînd în același timp la specificarea portretului colectiv al poporului flamand, reunit prin pretextul festiv.

MIRAREA MĂȘTII WOUSE,
FRAGMENT, 1889
ULEI PE PÎNZĂ, 1,09 × 1,31
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN





ATRIBUTE DE ATELIER,
1889
ULEI PE PÎNZĂ, 0,83 × 1,13
GAND, COL. P. LETEN

Tradiția genului portretistic în mediu flamand, reprezentată strălucit de Rubens, Rembrandt sau Hals, este continuată la sfîrșitul secolului al XIX-lea îndeosebi de pictorul Henri Evenepoel. În arta ensoriană portretul este înzestrat cu valențe originale. El reflectă, în cazul lui Ensor, un mod individual de transpunere artistică a imaginilor interioare acumulate din realitate, fără obișnuita ela-

borare a compoziției paralelă studiului de model, static, plasat favorabil unghiului luminii. Este o reconstituire mentală a subiectului care se imortalizează pe pînză prin elaborări coloristice atente, proces inexistent în cazul portretelor desenate, înregistrări lineare, fugare, de o remarcabilă prospețime. Personajele din mediul ambiant, reduse numeric, se reîntîlnesc în pictură, desene, gravură, uneori studii de culoare și lumină sau încadrări în saloane semiumbrite, alteori invadate de către măștile contorsionate hilar sau dubitativ, neverosimile existențial. Realul și fantasticul se unesc prin transpunerea unor crîmpeie din existența cotidiană pe care Ensor o populează cu personaje create de imaginația sa abundentă.

«Hotarele ce despart viața de moarte sînt în tot cazul întunecoase și nestatornice. Cine oare ar putea spune unde sfîrșește una și începe cealaltă?»

E. A. POE

Adeseori calificăm imaginația ca un atribut al copilăriei, vîrstă cînd, prin linii simple, trădînd sinceritatea naivității, realul se combină într-o semantică neobișnuită. Uneori această calitate a primei vîrste se perpetuează, impregnînd opera unui pictor cu agreabilul dar aparentul aspect de joc imaginativ infantil, cum s-a întîmplat cu Miró.

Nu arareori resursele creatoare zac în străfundurile inconștientului, sufocate în germene, de-a lungul anilor. Se întîmplă însă ca ele să irumpă ceva mai tîrziu, netrădate de creațiile anterioare. Este cazul picturii lui James Ensor.

«Imaginația este mai importantă decît cunoașterea», spunea cîndva Albert Einstein. În opera ensoriană, imaginația deține un rol important.

Capacitatea creatoare a imaginației naște uneori curioase combinații de forme care dialoghează anevoios, peste secole, cu privitorul neavizat, refuzînd cifrul aprehensiv obișnuit, ca în cazul artei lui Bruegel.

Cunoaștem faptul că înclinația livrescă a lui Ensor s-a îndreptat spre scriitori a căror constituție interioară este asemănătoare cu a sa. Nu este departe de acest sfîrșit de secol XIX epoca în care romantismul înflorea, aducînd cu sine o lume de vis, de transfigurare imagistică a latențelor interioare printr-un vocabular literar sau pictural ale căror ecouri se resimt în simbolismul contemporan cu Ensor. Motivul morții, solul evului mediu sau al romantismului, obsedează

gîndirea contemporanilor pictorului. Moartea este capătul unui drum la care omul se grăbeşte să ajungă tot timpul, mînat de biciul destinului. «În străfundurile gîndirii oamenilor, nu există decît drumul care conduce la moarte», spunea Maurice Maeterlinck, compatriotul lui Ensor.

Pietje - de - dood, «Cumătrul moartea», cum era poreclit Ensor, va ironiza pînă la sfîrşitul vieţii, prin umorul său ascuţit sau plin de înţelegere şi căldură, pe acest mesager al hotarelor necunoscute.

Moartea, prezenţă invizibilă, se strecoară în casele oamenilor, în după-amiezile liniştite, instaurînd o atmosferă apăsătoare, ca în interioarele lui Ensor. Este aceeaşi prezenţă de care amintesc versurile lui Trakl: «Seara, cînd mierla cînta pe zidul înnoptat / Duhul celui mort de timpuriu apăru în cameră tăcut».

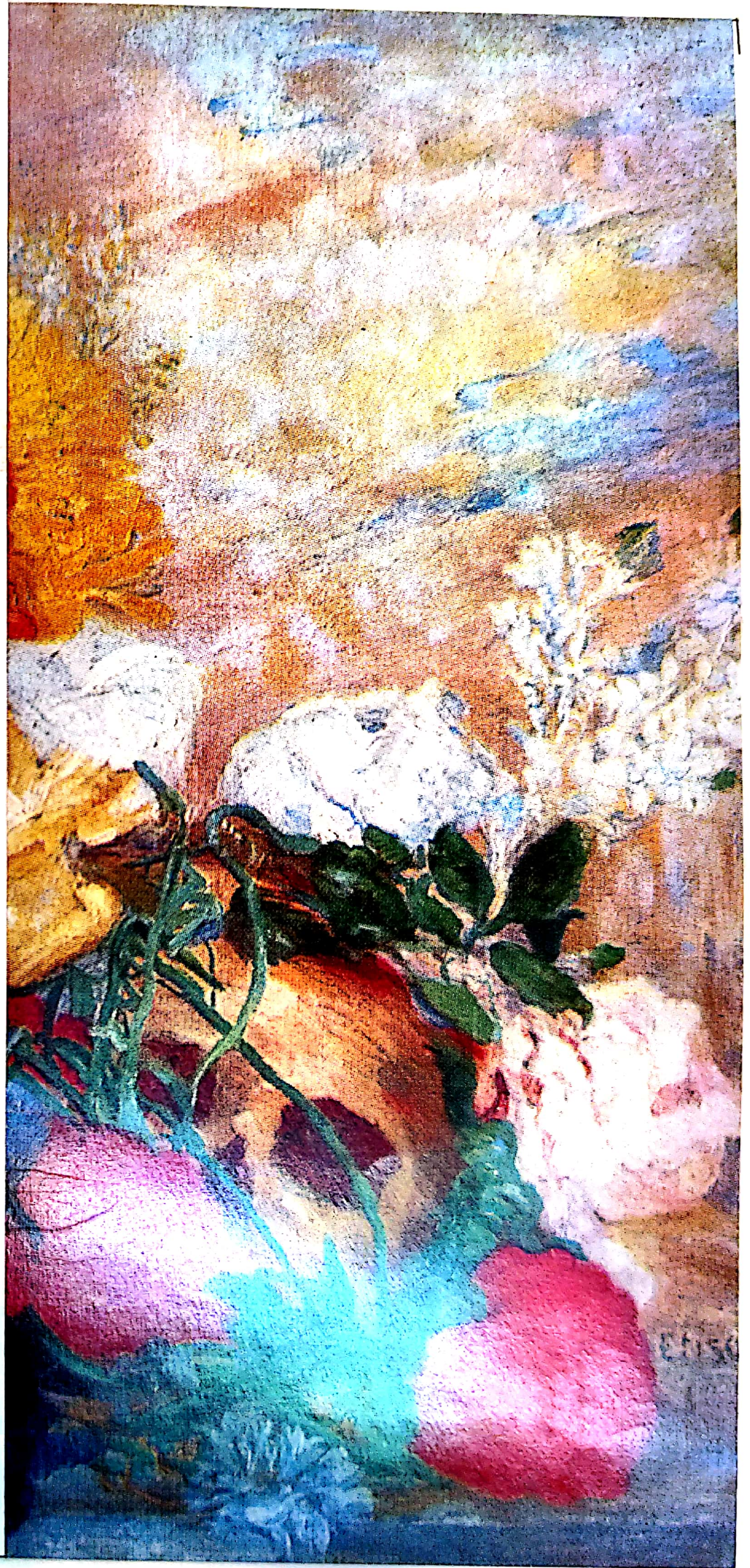
Interioarele pictate de James Ensor, serializate în cadrul «Saloanelor burgheze», sînt de fapt crîmpeie din viaţa familială cotidiană, derulată conform unui ritual, acceptat mutual de toţi participanţii. Lumina filtrată de draperii prăfuite pătrunde timid în atmosfera închisă, lăsîndu-ne iluzia unei atemporalităţi a imaginilor ensoriene de interior. În *După-amiază la Ostende* (1881), rigoarea compoziţională răspunde echilibrului static al celor două personaje feminine, mama artistului şi sora sa, Mitsche. Cromatica sobră este înlocuită în a doua reluare a subiectului (1910) printr-o explozie luministică devoratoare a conturelor, dar de un nivel calitativ inferior, ca majoritatea revenirilor tematice pictate după 1900. «Lumina şi atmosfera mănîncă forma», consemna Ensor în jurnalul său.

Moartea, reprezentată prin schelet, ca şi masca de carton, se rătăcesc printre oameni într-un cadru real, pe străzile sau în casele din Ostende. Existenţa independentă, aspaţială şi atemporală a morţii şi a măştii subliniază prin simpla lor prezenţă într-un peisaj cotidian perenitatea umană.

În tablourile lui Ensor moartea ajunge să mimeze ocupaţiile umane, nu arareori substituindu-se omului. În *Schelet admirînd chinezării* (1885), distingem un motiv obişnuit al recuzitei impresioniste — stampele chinezeşti — obiecte rătăcite în casa artistului flamand, rămase de la bunicul Haegheman, admirate în tihna camerei de către schelet.

Moartea, exteriorizare de suprafaţă proprie cortegiilor carnavaleşti flamande, răspunde gustului ensorian pentru travesti. Nu o dată s-a imaginat Ensor în personaj scheletizat, zoomorfizat, demonic, sau substituit existenţei divine, jocuri sumbre sau anecdotice cu sine însuşi întîlnite în pînzele sale. Arta ensoriană înregistrează disponibilitatea ludică permanentă a artistului. Jocul cu sine, ironic sau amar, jocul cu moartea, comic sau terifiant, jocul universal! Realul

NATURĂ MOARTĂ CU CRANII,
1889
ULEI,
HANOVRA,
GALERIILE DE ARTĂ



şi neverosimilul scenelor de carnaval alternează hilarul cu angoasa, într-o descătuşare imprevizibilă. Într-un spaţiu obişnuit, scheletul şi masca invadează străzile oraşului pînă nu de mult liniştite, apariţii neaşteptate şi bizare. Cortegiul se scurge spre un destin fatal, iremediabil, ca în gravura *Moartea urmărind turma oamenilor* (1896).

Variantele după diferitele tablouri de Rembrandt, Bruegel, Watteau, Turner sînt, pe lîngă exerciţii de meşteşug, plagiate aparente. În cadrul artei ensoriene atît travestiul cît şi plagiatul pot fi înţelese ca două căi de redare al propriului eu. Masca, din acest punct de vedere, poate fi un travesti, dar amplificat la scară universală. În pictura lui Ensor masca redă pentru cîteva clipe imaginea ascunsă a omului, dincolo de iluzia vizuală. Această secundă de adevăr necruţător este spicuită şi reţinută de Ensor din cotidian. Dincolo de figura zilnică, obişnuită şi statică pe care fiecare dintre noi o purtăm, se ascunde mobilitatea surprinzătoare a feţei pe care Ensor ne obligă să o privim. Există o diversitate funcţională a măştii în cadrul picturii sale, corelată de valenţe afective corespunzătoare.

«Masca îmi spune: prospeţimea tonurilor, expresie supraascuţită, decor somptuos, mari gesturi neaşteptate, schiţă tulburătoare» — iată declaraţia programatică a pictorului.

Teatrul măştilor (1889), tablou cunoscut şi sub titlurile *Femeia cu măşti* sau *Buchet de artificii*, a fost gîndit de Ensor ca un portret individual. Refuzat de comanditar ca necorespunzător idealului său despre frumos, pictorul revine asupra tabloului, accentuîndu-i impresia neatractivă. Personajul feminim central este înconjurat de măşti, spaţiul liber fiind invadat. Culorile vii îşi găsesc ecoul în diversitatea expresivă a chipurilor. Surprindem prezenţa aceleiaşi legi a contrastului vizibilă în autoportretul cu măşti. Figura impasibilă şi uşor zîmbitoare a femeii, subiect de studiu fizionomic şi suport al jocurilor deformante ale luminii, se impune atenţiei noastre, fiindu-i subliniată amplasarea centrală în pagină prin măştile contorsionate ce o împresoară. Senzaţia de încărcat, datorată prezenţei acestor figuri de carton diferite ca mărime şi singulare, existînd în spaţiu

FEMEIA CU MĂŞTI
(TEATRUL MĂŞTILOR, BUCHET DE ARTIFICII),
FRAGMENT,
1889
ULEI PE PÎNZĂ, 0,54 × 0,47
GAND, COL. P. LETEN,





OM SUFERIND,
1891
ULEI PE LEMN,
0,21 × 0,16
GAND,
COL. P. LETEN

ca portrete de sine stătătoare, răspunde spaimei pictorului flamand în fața vacuității spațiale.

În pictura lui Ensor masca nu este altceva decît «sinteza în urît a figurii umane», spunea Grégoire Le Roy. O asemenea afirmație îndreptățește abordarea operei lui James Ensor doar din perspectiva percepției vizuale imediate. Caricaturalul facil, cel de secundă datorat abilității penelului, este depășit în favoarea studiului psihologic și în primul rînd al celui plastic. Pentru James Ensor masca este pretext de studiu al expresivității liniei și în special al degradării contururilor prin lumină. «Viziunea se modifică prin observație. Prima viziune, cea a vulgarului, este linia simplă, seacă, fără căutări de culoare. Perioada următoare este cea în care ochiul mai exersat discerne valorile tonurilor și delicatețea lor; aceasta se încadrează mai puțin în vulgar. Ultima este cea în care artistul vede subtilitățile și jocurile multiple ale luminii, planurile sale, gravitățile sale. Aceste căutări progresive modifică viziunea primitivă și linia suferă și devine secundară» (James Ensor).

Intriga (1890) este considerată ca punctul culminant al artei ensoriene. Accentul plastic cade pe chipul uman metamorfozat printr-o studiată alchimie coloristică. Linia fermă a figurii este evidențiată prin schițarea sumară a costumației, redată în pete de culoare. Expresivitatea diferențiată a chipurilor nu se lasă descifrată decît de un ochi curios și insistent. Prima impresie de uniformitate se estompează. Invariabilul zîmbet amar al măștii nu poate deveni monoton datorită individualizării motivelor printr-o diversitate de contur a ochilor. Priviri înfricoșate, amuzate, scrutătoare sau oarbe. Fiecare chip este înzestrat cu o existență proprie. Simțim o atmosferă apăsătoare care ascunde latențe nedescătușate. Gesturi lîncede, aproape imperceptibile, drapate de masa opacă a veșmintelor. Personajele se înghesuie în prim plan, revendicîndu-și locul. Această amplasare căutată, înghesuită, lasă liber un spațiu infim, deasupra capetelor. Se poate sesiza în pictura ensoriană că ori de cîte ori subiectul principal al tabloului este constituit de un grup de personaje, mai mic sau mai mare, acestea acaparează posesiv spațiul, invadîndu-l uneori pînă la refuz. Fiecare colț de pînză corespunde unei forme umane, unor pătrunzătoare studii psihologice. Simțim permanent prezența spaimei ensoriene de golul spațial, asemănătoare celei din arta barocă. Ea atinge maximum de intensitate în tabloul *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (1888), unde imaginea mulțimii se desfășoară panoramic și în adîncime conform legii perspectivale care se pierde din atenția noastră în fața invaziei chipurilor dezlănțuite. Datorită dimensiunilor mari, tabloul a fost pictat pe

dușumea sau agățat în cuie pe perete. Totuși, pînza se oferă privitorului ca o armonioasă construcție, elaborată în funcție de o viziune spațială unitară. Este cea mai cunoscută pictură a lui James Ensor, cu toate că din punct de vedere calitativ nu reunește sufragiile unanime ale exegeților. Pornind de la un pretext, cel al carnavalului popular, spiritul imagistic ensorian se desfășoară în voie. Masca trăiește alături de adevărata figură, balansîndu-i penelul între fantazare și realitate. În lumea privată și închisă a atelierului, toate aceste secvențe prind contur pe pînză, ordonate de dicteul imaginației.

ANIMALE MUZICANȚI (TERIBILII MUZICIENI), 1891
ULEI PE LEMN, 0,16 × 0,21
LA HULPE-BRUXELLES, COL. CHARLES JANSSEN,





INTRIGA,
1890
ULEI PE PÎNZĂ, 0,90 × 1,50
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM
VOOR SCHONE KUNSTEN

«*Intrarea lui Hristos în Bruxelles* — scria Ensor — unde mişună toată ginta dură şi flască vomitată de mare... Cîştigată prin ironie, atinsă de splendori, viziunea mea se subţiază, îmi purific culorile, sînt plenare şi personale».

Subiectul festiv al carnavalului serveşte doar ca un bun pretext de peregrinare a feţelor de carton puternic şi strident colorate. Această pînză ne vorbeşte de un Ensor stăpîn pe secretele nenumărate ale gamei spectrale. Alternanţa între culorile primare şi tonurile crude conferă acuitate vizuală tabloului. Culorile se dispun în suprafeţe generoase, pentru personajele din prim plan. Treptat, se reduc la multiple puncte, în perspectivă. Apariţiile hilare şi groteşti se perindă



INTRIGA, DETALIU

ECCE HOMO
(HRISTOS ŞI CRITICII),
1891
ULEI PE LEMN, 0,12 × 0,16
BRUXELLES,
COL. MARTEAUX,

prin faţa privirii. Reliefurile colorate ale grimaselor dezumanizante sînt lăsate în voia jocurilor de lumină. Ele invadează pînă la refuz cadrul, într-o neorînduială care nu poate scăpa nici chiar ochiului neexersat. Studiul figurilor de profil obligă la înregistrarea diversităţii grafice. Fiecare figură are un traseu linear personal şi o masă coloristică corespunzătoare caracterologic. Şirurile mediale ale fanfarei, orizontal dispuse pe pînză, odihnesc privirea prin anfilada chipurilor geometrice. Hristos călare pe măgar binecuvîntează mulţimea prin gestul tradiţional. Neperturbata prezenţă divină, în care Paul Haesaerts ghiceşte auto-



portretul lui Ensor, este luată în rîs de personajele groteşti ce o înconjoară. Zădărnicia binecuvîntării cereşti se pierde în freamătul mulţimii peste care domneşte placarda «Vive la sociale». O insesizabilă distanţă îl separă pe Hristos de şirurile următoare de oameni costumaţi pestriţ. Detaliile lineare şi de culoare dezvoltă o impresie generală de dezordine căutată care impulsionează vital atmosfera tabloului. Hotarul dintre realitate, fantasmagorie şi coşmar se estompează, scăldat într-o baie de lumină a purităţii culorilor. O lume aflată la graniţa dintre real şi ireal, antrenată în carnavalul universal.

Intrarea lui Hristos în Bruxelles poate fi considerată ca un imn ensorian închinat luminii, cîntat într-o orchestrație plastică personală. Cunoscător al tainelor picturii, Ensor este un artist rafinat, autor al unei «opere gigantești prin dimensiunile sale ca și prin spiritul său», — cum o caracteriza, prin cîteva cuvinte, André De Ridder.

Studiul de expresie din *Mirarea măștii Wouse* (1889), atinge culmea realizării artistice în imaginea *Omului suferind* (1891). Dezgolită de fățărnicia măștii, figura umană izbește privitorul prin veridicitatea redării. Simbol al suferinței umane universale, chipul amintește de chinul legendar al lui Hristos. Contorsiunea crispată a trăsăturilor este accentuată de tonurile sanguine. Se evidențiază astfel clar mesajul: neputința umană în fața zădărniciei universale. Vibrează aici o coardă plină de gravitate a artei ensoriene.

Omul suferind este contemporan cu *Măști revendicîndu-și un spînzurat* (1891). Ultima pînză pictată se situează la antipodul rezonanțelor afective proprii celeilalte, dar este considerată superioară din punct de vedere calitativ pictural. Narația din *Măști revendicîndu-și un spînzurat* oscilează între comic și tragic. Uneori scenele nu mai sînt organizate pe înțelesul tuturor, ci conform unor reguli stabilite în comun de Ensor și prietenul său, Ernest Rousseau fiul. Ritualul jocului real improvizat ad-hoc de cei doi amici este vizibil în imagistica pînzei *Măști revendicîndu-și un spînzurat* (1889) sau în *Disperarea lui Pierrot* (1892). Întîmplările reale, cotidiene, frecvente în pictura lui Ensor, sînt ascunse de personaje mascate, fără identitate. Pierrot nu este altul decît Ernest Rousseau fiul, resemnat și umil în fața părintelui său, personajul impozant văzut din profil. Înconjurat de măști nedumerite, cu un aer absent sau batjocoritor, printre care recunoaștem și pe Mitsche, sora pictorului, figura lui Pierrot transmite celui neavizat de corespondența dintre scena reală și cea imaginată atmosfera clasică a lumii circului. Dispuși în semicerc, personajele din prim plan ascund parțial schița portretistică a lui Ensor, asupra căreia același Ernest Rousseau fiul se apleacă, chirurg fiind, pentru a-i extrage «piatra nebuniei». Două siluete, Arlechin și Colombina, se desenează ferm pe fundalul calm. În acest tablou, studiul portretistic, înțeles de artist ca mod de redare a particularului fizionomic, se întîlnește în același spațiu cu motivul măștii, simbol al depersonalizării umane. Tipul de compoziție este frecvent în pictura lui Ensor, personajele mascate se înghesuie în prim plan, uneori în jurul unui subiect principal central.

Măștile și moartea (1897) repun în pagină, de această dată în același cadru, cele două motive constante ale artei ensoriene, masca și scheletul. Mesagerul

MUZICĂ
PE STRADA
FLANDRE,
FRAGMENT,
1891
ULEI PE LEMN,
0,24 × 0,19
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM
VOOR SCHONE
KUNSTEN



morţii, scheletul, este acceptat de toţi cei din jur, fiind de altfel o prezenţă nesesizată, un destin inevitabil al umanităţii. Viaţa se derulează conform unui program pe care, retroactiv, îl putem reface, dar permanent ameninţată de moarte, a cărei existenţă tăcută printre noi o ignorăm conştient. Este de altfel subtextul tabloului.

După 1900, în arta lui James Ensor nu mai revin motivele morţii şi ale măştii. Acestea sînt definitorii pentru perioada plenară a creaţiei ensoriene, cea a anilor 1880—1900, concomitente cu tablouri care trădează o linişte interioară, cum ar fi peisajele sau naturile moarte, ca şi portretele, în care ritmul compoziţional este



MĂŞTI REVENDICÎNDU-ŞI UN SPÎNZURAT, 1891
ULEI PE PÎNZĂ, 0,59 × 0,74
ANVERS, KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN

SCHELETE REVENDICÎNDU-ŞI UN HARENG-SAUR
1891
ULEI PE LEMN, 0,155 × 0,21
BRUXELLES, COL. BÉNÉDICT GOLDSCHMIDT.

pregnant, total opus neorînduielii imaginilor cortegiilor populare. O surprinzătoare forță de creație desluşim în arta ensoriană, a cărei diversitate de exprimare nu poate fi trecută cu vederea. Seninătatea atmosferică a unor pînze corespunde înclinației înnăscute a artistului spre linişte şi singurătate. Tablourile în care moartea şi masca se întîlnesc în acelaşi spațiu, ca două modalități de exprimare ale travestiului uman sînt, pe lîngă pretexte de studiu coloristic, ecouri ale concepției sceptice şi ironice ale lui Ensor în fața vieții. Saltul de la hilar la terifiant se face pe nesimțite, în acelaşi spațiu vizual, reuşind de această dată să reunească



din fragmentele imagistice ale vechilor maeştri cele două noţiuni care domneau separat. Arta lui Ensor poate fi descifrată de orice iubitor de artă. Dincolo de implicaţiile de ordin psihologic, spiritual sau concepţia de viaţă, creaţia sa se construieşte, aparent şi la primul contact, pe înţelesul tuturor. Dincolo de iluzia comprehensivă trebuie căutată însă personalitatea şi originalitatea operei lui James Ensor.

În faţa pînzelor sale, ne izbeşte sinceritatea viziunii. Scheletul constructiv al pînzelor poate fi recunoscut zilnic, în ambuscada cotidiană din jurul nostru.

Ceea ce ne obligă Ensor să privim este imprevizibilul universal, cel al chipurilor umane mascate privirilor noastre absente, pe care le descoperim cu surpriză. Este o lume reală, văzută însă de un spirit înclinat spre spicuirea neverosimilului și neobișnuitului, o lume care își urmează, neperturbată, destinul. Extraterestrul visului romantic, în care demonii și moartea populau imaginații hipersensibile, se caligrafiază pe pînzele artistului flamand, făcînd casă comună cu realul. Opera sa se află la răscrucea de drumuri dintre visul romantic și atemporalitatea «suprarealistă». Din acest duet s-au născut figurile încremenite și grimasante ale măștilor care azi ne privesc ostentativ vorbindu-ne despre o lume curioasă și unică. Tema măștii, depășind obișnuitele resurse ale imaginației, trădează în arta ensoriană o concepție deosebită și personală asupra vieții, subordonîndu-și mijloacele expresive plastice izvorîte din sensibilitatea artistului, legate de atmosfera interioară specifică actului creator.

«Totul este materie de pictat, totul este bun de pictat, totul este frumos de pictat».

JAMES ENSOR

Natura moartă ne poartă într-o lume calmă, în care domnește tăcerea veșnică a obiectelor. Un univers al formelor neînsuflețite reconstituit, prin culoare, pe suprafața pînzei. Continuator al tradiției flamande, prin Jan Bruegel, Frans Snyders, Jan Fyt sau Rubens, Ensor este animat de același gust pentru detaliu, pentru transparența culorii. Decorativul, care pentru natura moartă flamandă este un imperativ, se pierde la Ensor în favoarea expresivității și strălucirii culorii. Spiritul său analitic explorează obiectele din imediata apropiere, aceleași în toate naturile statice, dar dispuse conform unor organizări spațiale variate. Sînt obiectele adunate în magazinul de curiozități, sau accidentale depuneri marine pe nisipul țărmului.

O temă precum cea din tabloul *Calcanul* (1899) suferă numeroase reveniri de-a lungul anilor. Informa masă de carne albă devine suportul reflexelor luminii, modeleu variat al suprafeței flasce, înviorat de privirea penetrantă și fixă a celor doi ochi. După cum subliniază și Charles Sterling, *Calcanul* lui Ensor se distanțează de analiza exactă exersată pe același motiv de către Chardin. Staticitatea naturilor moarte ensoriene ascunde în fapt resorturi vitale înăbușite.



ADEVĂRAȚII JUDECĂTORI, 1891
ULEI PE LEMN, 0,38 × 0,46
BRUXELLES, COL. P. DE WEISSENBRUCH

Pînza din 1899 înfăţişează un calcan într-o lumină darnică, asemănător imaginii umane, acoperit de o mască de resemnare şi distanţare. Expresia împietrită a calcanului creează o atmosferă de tensiune, la o scară redusă faţă de cea germinată de mulţimea mascată.

Iluzia transparenţei materiei se degajează în pînza *Natură moartă cu fructe* (1889). Prospeţimea căutată a tonurilor conferă imaginii un anume naturalism. Fructele dospite se orînduiesc pe masă şi în farfurie conform unei scheme dictate de legi ale culorii. *Florile şi legumele* (1896) ne introduc într-un spaţiu solar, în care culorile primare ies în evidenţă prin arii circumscrise preferenţial. Sîntem departe, la această dată, de naturile moarte din cunoscuta perioadă «sumbră», populate de obiecte terne recrutate din magazinul bunicului Haegheman.

James Ensor este cunoscut şi ca pictor al mării, al splendorilor acvatice rătăcite de valuri prin nisipul ţărmurilor părăsite. Un univers al formelor filigranate de un meşter necunoscut, al cărui tezaur inepuizabil îşi trimite mesagerii spre noi. *Cochiliile* (1895) îşi definesc contururile în lumina necruţătoare a zilei, împrumutînd culorile solare ale nisipului. Acest omagiu adus luminii îndreptăţeşte nenumăratele fraze adresate ei de Ensor. Crustaceele şi cochiliile nu se regăsesc pe suprafaţa împăstată prin decupajul formal ci — aşa cum spune Ensor — «prin forma luminii, construcţia luminii». Fundalul marin, deţinător al secretelor lumii adîncurilor, ocupă un teritoriu extins, accentuînd prim planul încărcat de podoabele sale baroce.

Recuzita ensoriană se îmbogăţeşte prin *Atributele de atelier* (1889). Albeaţa ghipsului contrastează cu suprafeţele sferice strălucitoare metalic, într-un spaţiu ocupat pînă la refuz de obiecte strict şi invariabil delimitate şi măşti de carton. O saturare spaţială în care studiul formei se combină cu cel al culorilor. Situarea măştii în plan alături de obişnuitele recuzite ale naturii moarte îl va impresiona în 1911 pe Emil Nolde, cu ocazia unei vizite făcute artistului flamand, într-o asemenea măsură, încît va deveni un motiv recurent şi în pictura acestuia.

Perioada în care James Ensor este fermecat de frumuseţea peisajului marin corespunde în arta franceză cu activitatea pictorilor impresionişti de

MĂŞTILE
1892
ULEI PE PÎNZĂ, 1,00 × 0,80
BRUXELLES,
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS



marine. Precedați de acuareliştii englezi, printre care Bonington şi Jongkind, sau de romanticii Delacroix, Dupré, de realiştii Corot sau Courbet, marinele devin pretexte de studiu al «senzațiilor luminoase» la impresionişti. În mediul artistic belgian lucrează în această perioadă Guillaume Vogels, al cărui renume de peisagist se impune atenției contemporanilor săi, cît şi pictorul de marine Artan. Peisajul capătă adepți printre artiştii belgieni, Ensor fiind doar accidental

BĂRCI NAUFRAGIATE,
CĂTRE 1892
ULEI, 1,00 × 0,90
BRUXELLES, COL. G. VAN GELUWE





CALCANUL.
1892
ULEI PE LEMN, 0,80 × 1,00
BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS

un pictor de marine. Peisajele sale sînt în primul rînd suporturi de studiu valoric al luminii. Ele devin cu timpul fundal al scenelor de masă sau suport al compozițiilor.

Peisajul citadin — cadru de pelerinaj al cortegiilor umane — se bucură de o atenție mai mare din partea lui James Ensor. Rareori peisajul constituie pentru Ensor o «frumusețe meteorologică», sau notații de «sezon, oră și vînt», ca la impresioniștii francezi. Primele vederi ale cîmpiei flamande, ale țărmurilor marine, sînt realizate în tușe timide și culori declinate în tonuri sobre, datate fiind înaintea școlarizării la Bruxelles. Urmează o etapă coloristică plenară, apoi calmul peisagistic, de atmosferă obosită care nu mai amintește de loc de accentele nervoase ale manierei ensoriene dinainte de 1900. Avem de-a face constant cu o filtrare rafinată a culorilor din natură printr-o afectivitate educată inconștient de bogăția atmosferică și împrospătatul climat marin. Prospețimea și strălucirea tonurilor, păstrate pînă azi, sînt rezultatul captării și îmbinării armonioase a valorilor luminoase. Mediul solar marin nu a constituit pentru Ensor un motiv peisagistic în sine, ci în primul rînd o ocazie de studiu a combinațiilor culorilor. Ensor este un spirit deschis influențelor de moment ale naturii, ale mediului ambiant. O dată depășită perioada preferențială a tonurilor închise, lumina acaparează avid pînzele, invadîndu-le. Este acel glas neauzit al picturii care îi vorbește despre «soare, cer, zi, lumină, totdeauna lumină». Epatantele și strălucitoarele culori ale măștilor, dulcea și calina lumină a peisajelor marine, sau filtrarea valorică a luminii din interioare răspund unui complex constituant interior, psihic și spiritual. Nu poate fi vorba, la Ensor, de o sedimentare intelectuală de durată a intenției creatoare. Pînza, la el, înregistrează bagajul interior de impresii receptate din real. Este o vădită libertate de execuție care nu permite reveniri. Ensor nu se încadrează printre acei artiști care poposesc vreme îndelungată în fața șevaletului sau revin, în timp, asupra aceluiași tablou. «Momentaneismul» său, adeseori menționat, ține de înregistrarea vizuală și de tehnică. Fondul receptacular latent se declanșează datorită unui resort invizibil, iar impulsurile imagistice și afective interioare sînt selectate și orînduite de o personalitate creatoare înzestrată cu o inventivitate remarcabilă. Reluările tehnice nu se grefează pe același suport. În creația ensoriană există o revenire și o reluare tematică, practicată după 1900. Orice artist, o dată fixat universul tematic și de referință, se reîntoarce, mai mult sau mai puțin vizibil, asupra creației sale. Cu alte cuvinte, există o involuntară stereotipie tematică și uneori chiar a manierei artistice, sesizabilă după trecerea pragului plenarei afirmări valorice. În funcție de nivelul estetic al operelor, inevitabila caracteristică se evidențiază sau se estompează în fața spiritului cercetător. Creația ensoriană, după 1900, înregistrează reluări tematice dar de un nivel artistic în general inferior. Calmul execuției și monotonia tematică își revendică locul preferențial, pînă la sfîrșitul vieții pictorului.



FECIOARA CONSOLATOARE,
1892
ULEI PE LEMN, 0,46 × 0,38
GAND,
COL. A. TAEVERNIER

Reluînd ideea unei apropieri de impresionismul care bulversa viața artistică a Parisului din a doua jumătate a secolului XIX, putem semnala mai ales o tangență tematică, cea a manierei tehnice ocupînd locul secund. Peisajele citadine din pictura ensoriană sprijină afirmația de mai sus. Este o apropiere mai mult fortuită,



dacă ne gîndim la faptul că Ensor a trăit retras din vîltoarea vieţii artistice, opţiune provocată dar şi în consens cu constituţia sa de solitar.

Departe de tumultul cotidian citadin, peisajele ensoriene trădează o anumită nostalgie şi repaus, cel al după-amiezelor toride. Strada Flandre, văzută din geamul atelierului, devine un subiect constant, observată fiind mereu în conjunctura atmosferică impusă de scurgerea inevitabilă a anotimpurilor. Iarna impune tonalităţi alternative de griuri şi alb, declinate sobru prin forme care îşi pierd conturul în pasta abundentă. Aceeaşi stradă îşi etalează rectilinia alură scăldată într-o fluidă baie de

SCOICI,
1895
ULEI PE PÎNZĂ,
0,81 × 1,00
NEW YORK,
COL. SAM SALS



FLORI ŞI LEGUME,
1896
ULEI PE PÎNZĂ,
0,79 × 0,98
ANVERS,
KONINKLIJK
MUSEUM VOOR
SCHONE KUNSTEN

lumină în *Strada Flandre însorită* (1881). Căruţa părăsită în mijlocul străzii accentuează impresia de abandon temporar. Într-un colţ, la o masă, două siluete de culoare închisă se odihnesc, fiinţe dominate de spaţiul citadin. Planul ferm al construcţiilor se pierde în lumină, prin tuşe jucate, divers pigmentate. Traseul rectiliniu cîştigă în amploare şi fermitate în *Muzică pe strada Flandre* (1891). Dispunerea preferenţială pe verticală creează un ritm, cel al clădirilor, echilibrat de cel al fanfarei militare. Chipurile se estompează prin trăsături comune, pînă la depersonalizare, reduse la schiţa consemnativă de masă. Sobrietatea atmosferei festive se degajă atît din echi-

librul compoziției, cît și din ritmul cadențat al personajelor. Sîntem departe de exuberanța coloristică și dezordinea lineară a «Străzii Montorgueil pavoazată» (1878), văzută de Monet. Ordinea ostentativă a tabloului se atenuează printr-o prospețime tonală accentuată, ceva mai tîrziu, de fovi. Spiritul ensorian înclină, cu timpul, spre consemnarea traseelor lineare citadine, geometric delimitate, prin forme clare și uniform colorate. *Acoperișurile la Ostende* (1898) rețin esențialul din peisajul

MEDICII PROȘTI,
1895
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,178 × 0,253
GAND, COL. A. TAEVERNIER





BUCĂTARII PERICULOŞI,
1896
ULEI PE LEMN, 0,38 × 0,46
GAND, COL. ROLAND LETEN



ACOPERIŞURI LA OSTENDE,
FRAGMENT, 1898
ULEI PE PÎNZĂ, 0,48 × 0,70
BRUXELLES,
COL. PAUL
PECHÈRE-WAUTERS

MOARTEA ŞI MĂŞTILE,
1897
ULEI PE PÎNZĂ, 0,785 × 1,00
LIÈGE,
MUSÉE DES BEAUX-ARTS

deschis privirii de la fereastra atelierului. Un conglomerat de case se profilează pe cerul senin. Nu putem surprinde nimic din tensiunea operelor precedente. Atît naturile moarte cît şi peisajele ensoriene de acum degajă o atmosferă liniştită, consemnativă adeseori. Este o altă imagine a lui Ensor, cea care aduce cu sine repausul vizual, răstimp de decantare şi filtrare estetică a mesajului uman şi artistic pe care-l poartă viziunile sale populate de măşti.

În cadrul creaţiei lui James Ensor apar adeseori şi figuri ale oamenilor din popor. Nu surprindem acel gest obişnuit de compasiune, ci un spirit care combină



analiza cu sarcasmul. Sînt chipuri de pescari, cărbunari sau oameni săraci care nu își găsesc drum în viață, mereu prinși pe pînză în atitudini variate, într-un cadru redus la esențialitatea obiectelor uzuale. Chipul muncitorului, mai rar întîlnit în opera ensoriană, devine constanta tematică a creației compatriotului său, Constantin Meunier.

Ne-am oprit, pentru scurtă vreme, asupra acestui aspect al creației ensoriene cu intenția de a consemna diferența surprinzătoare în domeniul modalității de selecție a imaginilor și a soluțiilor artistice, în această perioadă față de cea în care el ni se

înfăţişa mai ales ca pictor al mulţimilor mascate, al chipurilor umane deformate de resorturi ascunse, al cortegiilor interminabile conduse de destin pe drumul morţii. Se mai pot încă descoperi nenumărate similitudini, uneori inevitabile, între tablourile menţionate în paginile anterioare, deosebite ca univers tematic şi atmosferă. Desigur, orice creaţie artistică se pretează unor variate abordări teoretice care ating, nu arareori, acel joc agreabil de cuvinte străin intenţiilor creatoare ale artistului. Dar unanim acceptată este afirmaţia că opera lui James Ensor scapă intenţiilor de clasificare sau de încorsetare în mişcări şi curente artistice, izvorîtă fiind dintr-o capacitate inventivă acţionată de un spirit caustic şi sceptic în faţa vieţii. Formularea cea mai adecvată a găsit-o tot Ensor care, referindu-se la pictura sa, spunea că ea este acea «ultimă plăcere oferită de hazardurile existenţei».

«Linia corectă nu poate inspira sentimente înalte, nu cere nici un sacrificiu, nici o combinaţie profundă. Duşmană a geniului, nu poate exprima pasiunea, neliniştea, lupta, durerea, entuziasmul, sentimente atît de frumoase, atît de mari, nici măcar o participare. Triumful său este stupid; are aprobarea spiritelor superficiale şi limitate, reprezintă femininul...»

JAMES ENSOR

Gravura este adeseori considerată ca o piatră de încercare pentru artişti, corelată fiind cu imperativul cunoaşterii profunde a tainelor de meşteşug ale genului. Dincolo de imperativul tehnic menţionat, se impune luarea în discuţie a coeficientului de originalitate, capacitate creatoare şi personalitate, noţiuni fără de care orice gravură nu poate aspira la un loc printre artele frumoase. Gravura ensoriană ne demonstrează, peste decenii, ca de altfel şi pictura, fantezia şi harul creator al artistului flamand, individualitatea şi facilitatea sa în exprimare.

Gravura completează imaginea pe care încercăm să i-o schiţăm. Ea reia, pe altă coordonată tehnică, varietatea tematică întîlnită în pictură: portrete ale amicilor sau autoportrete, măşti, schelete, personaje zoomorfizate, compoziţii ale pelerinajelor acaparatoare de orizonturi, peisaje dominate de linişte sau instantanee din viaţa estivală ostendeză. Sarcasmul şi verva caustică a lui Ensor se aventurează, secondate de forţa expresivă a caricaturii, în mediile sociale cele mai diverse; judecători «adevăraţi» surprinşi în obişnuita lor ipostază de obiectivitatea neimplica-



MOARTEA
URMĂRIND
TURMA
OAMENILOR,
1896
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,241 × 0,182

tului, plictisiți sau sîcîiți și enervați, medici chemați la paturile bolnavilor, cărora li se asociază inevitabil scheletica moarte, reuniunile festive tradiționale ale vulgului, camerele ascunse și izolate atenției oficialităților, în care viața de noapte a prostituatelor își derulează, conform obiceiurilor casei, cursul monoton. Acest univers explorat cu ascuțime critică și curiozitate în straturile sale cele mai diverse este alternat cu imagini spicuite din lumea basmelor și a feericelor istorioare flamande sau din cea biblică. Fiecărui subiect, dezgolit de falsa imagine pe care omul obișnuit o reține automat, îi răspunde o transpunere compozițională corespunzătoare unei anumite stări afective. Linia își trasează traiectoria, uneori timid și abia perceptibilă, împletind o fluidă pînză atmosferică. Ductul negru și curgător fixează anatomii respingătoare prin veridicitatea lor. Firul conducător, asemenea eforturilor de țesător ale unui păianjen, acoperă continuu suprafața imaculată din *Catedrala* (1886). Uneori rectilinia directoare se frînge în repetate rînduri, nervoasă și angulară, descriind modelări faciale curioase, neuniforme și neașteptate. Înfloriturile decorative baroce ale portretelor sau accesoriilor de costum de epocă rămîn sinuoase și îngroșate pe hîrtie. Linia devine purtătoarea mesajului afectiv al artistului, captînd rezonanțele unei interiorități sensibile la ecourile realului. Opțiunea planimetrică diferă pentru fiecare cadru, dirijînd labirintul linear conform hazardului fantazării, refuzînd încadrarea preconcepută, ceea ce atribuie singularitate artistică gravurii ensoriene.

Se cunosc 133 de stampe create în decursul a două perioade, 1886—1889 și 1895—1899. Dar diversitatea compozițională, de tematică și de rezolvare tehnică refuză încorsetarea prin defalcări temporale, ca de altfel toată creația lui James Ensor. Spiritul cercetător este obligat să-și contureze o imagine de ansamblu, imperativă pentru opțiunile următoare preferențiale.

Agerimea observației mediază constant traducerea pe suprafața plană, printr-un translator imaginativ, unic cunoscător al limbajului personalității interioare, a crîmpeielor hazardate ale cotidianului peste care obișnuita percepție vizuală umană trece netulburată. *Băile din Ostende* (1899) își găsesc punctul de plecare inspirator din peisajul jurnalier estival oferit ochiului prezent cu toate peripețiile sale individuale. Gravura ensoriană, ca de altfel întreaga operă, invită spre înțelegere și percepere a mesajului, indiferent de caracterul său — tragic, comic sau consemnativ imagistic. Dincolo de impresia globală, fiecare lucrare de acest gen degajă o anecdotică personală, ca în cazul gravurii mai sus citate. Bonele își păzesc la mal odraslele lăsate sub aripa lor atît de ocrotitoare, acestea se joacă cu bărci confecționate sau construiesc castele de nisip, ca și cînd nimic nu s-ar fi schimbat și nici nu

se va schimba vreodată din ritualul ludic infantil. Alții se bălăcesc în apă stropind nepăsători pe cei din jur, sau învață cum se poate obține un echilibru orizontal acvatic, uneori proiectîndu-și la suprafață uniforma pereche a tălpilor, al căror posesor își tachinează vecinul pe sub apă. Silueta cam ovală a doamnei care nu-și uită nici printre valuri ocrotitoarea umbrelă, pășește solemnă și solitară, iar domnul simandicos trece impasibil fără să-și stropească lorgnon-ul. Baia ostendeză își orînduiește oaspeții în șiruri orizontale, despărțite de văluroase unduiri marine, rigoare compozițională care se ascunde la prima vedere în spatele unei neorînduieli amăgitoare. De pe mal, vizitatorii privesc amuzați, unii cu binoclul chiar, alții plictisiți de atmosfera toridă și de spectacolul ce li se oferă pe gratis, obligați fiind, datorită salariului ce îl primesc pentru munca depusă, să se transforme în martori cotidieni. Nu lipsesc perechile de îndrăgostiți, sau cele trecute de un prag al vîrstei, înzorzonate vestimentar. Toată familia a ieșit la soare, chiar și cîinele, care se lăfăie în apă alături de stăpîn. Unduirile sinuoase ale liniei sînt întrerupte doar de geometria precisă a cabinelor plasate conglomerant spre orizont. Deasupra întregului peisaj, în care fiecare detaliu devine autonom prin importanța mesajului anecdotic conținut, se ridică un soare blînd și zîmbitor, imagine fidelă celei pe care doar inocența infantilă o poate plăsmui. O zi obișnuită din viața estivală ostendeză, devenită pretext compozițional pentru artistul flamand. Poate că nu atît imaginația sa joacă în acest cadru un rol important, cît surprinzătoarea capacitate de a atribui obișnuitului investituri ale hazardului anecdotic, transpus original într-un cadru cu valoare testimoniară. Linia se ondulează în voie, instaurînd un calm al cadrului. Fiecare personaj se individualizează prin instantaneul acțiunii, fără să putem întîlni vreo reluare de atitudine îndreptățită de furnicarul uman. Imaginația artistului refuză hazardata sau intenționata stereotipie, spiritul creator desfășurîndu-se în larg, împlinit de o aprofundată cunoaștere a meșteșugului. Ceea ce surprinde posterior infiltrării vizuale în acest univers estival este capacitatea lui Ensor de a reține esențialul tipologic și de a transpune într-o suprafață un episod obișnuit, surprinzînd varietatea ipostazelor participanților.

Moartea urmărind turma oamenilor (1896) reia unul din subiectele întîlnite în picturi, șuvoiul uman pierdut la orizont urmărit de scheletica moarte, de data aceasta reprezentată cu atributul său cunoscut, coasa. Revenirea tematică din domeniul picturii în cel al gravurii corespunde unei îngrădiri de univers inspirator, valabilă în cadrul oricărei creații,diferențierile calitative și estompările monotoniei opțiunilor corelîndu-se automat de personalitatea artistului. Revenirile și reluările de acest gen din creația ensoriană nu ating ostentația vizuală și nu obligă privitorul la

PROCESIUNEA POCĂIȚILOR
DIN FURNES,
1913
ULEI PE PÎNZĂ, 1,30 × 1,62
MÜNCHEN,
STADTGEMÄLDESAMMLUNGEN



canonica luare de cunoştinţă printr-o compartimentare existenţială istoric, aceasta datorită rezolvării estetice originale.

În *Moartea urmărind turma oamenilor* chipurile descompuse de o calamitate ignorată sau necunoscută se decupează clar, oferindu-ne aceeaşi diversitate tipologică întîlnită în *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*. Învălmăşeala stradală îşi găseşte ecou celest, prezenţele scheletice neobservate de participanţi aduc cu sine terifiantul şi angoasa, dezlănţuirile fizionomice mascînd pînă la neverosimil chipul uman. Mai este un pas pînă la descompunerea totală. Chiar scheletul îşi împrumută atribute exterioare zoomorfe, astfel încît hotarul dintre viaţă şi moarte se estompează într-o lume neobişnuită pentru noi, cea în care realul şi infernul se întîlnesc.

Medicii proşti (1893) ridiculizează incapacitatea profesională dublată de avariţie. Alinarea scontată cîndva de pacient duce treptat la furie şi în cele din urmă la moarte, căreia îi este rezervat ultimul drum spre suferind. Ironia declarată la adresa pregătirii profesionale şi obiceiurilor medicilor este sintetizată de textul lapidar aflat în subsolul paginii, construit într-o claritate succintă a mesajului, valabilă şi pentru imagine. Domeniul pornografiei, atît de atacat la sfîrşit de secol XIX şi începutul lui XX, este explorat şi de Ensor, fiind o «epidemie» în lumea artistică a vremii, cum afirma Félicien Rops.

Atmosfera înfricoşătoare a ultimelor decenii este hrănită cu zvonuri sau fantazări despre vampiri sau mîncători de cadavre, cu istorisiri despre actele vrăjitoreşti binefăcătoare sau cele diavoleşti. Existenţa demonilor pluteşte în aer, omniprezentă şi invizibilă. Ei apar reprezentaţi de către artiştii epocii şi nu este de mirare că-i întîlnim atît de des în gravura ensoriană, ecou al pulsaţiilor fantazării populare înregistrate de artist.

Coeficientul tensional al subiectelor corespunde unei expresivităţi lineare. Este de altfel echilibrul atmosferic al gravurilor ensoriene, constant detectabil în toată creaţia.

Catedrala (1886) este cea mai cunoscută aquaforte a lui James Ensor. Se autocertifică aici cunoscătorul deplin al tainelor desenului care el însuşi se proclama a fi în primul rînd un colorist. Silueta gotică a catedralei se profilează maiestuos pe orizontul imaculat, printr-o dantelărie de contur şi detaliu. Pavoazarea trădează evenimentul festiv la care participă mulţimea în jurul monumentului. Prim planul este acaparat de poporul flamand, figurile relevînd o uimitoare consemnare a detaliului. Grotescul, vulgarul şi hilarul stăpînesc contorsionarea chipurilor înghesuite într-o imperceptibilă curbă. Ritmatele şiruri ale soldaţilor contrastează cu libertatea lineară a primului plan şi a fundalului, obligînd ochiul la cadenţarea orizontalelor şi



AUTOPORTRET
ÎNTRE MĂȘTI,
1899
ULEI PE PÎNZĂ,
1,20 × 0,80
ANVERS, COL. CLÉOMIR
JUSSIANT



verticalelor riguros desenate. Sobrietatea compoziţiei se detaşează ca manieră de cunoscutele avalanşe carnavaleşti în care abia după o familiarizare îndelungată cu imaginea se poate detecta rigoarea compoziţională. Catedrala domină sever mulţimea, martoră a peregrinărilor tradiţionale ale oamenilor, a perenităţii vieţii. Este transpunerea fluxului vital al realului şi nu a ideii artistice. Gravurile lui Ensor ne vorbesc de acel desenator, nu mai prejos de faima cunoscută a coloristului.

BĂILE DIN OSTENDE,
1899
GRAVURĂ PE ARAMĂ,
0,224 x 0,279

Se poate face o întreagă literatură pe marginea stampelor ensoriene, vorbindu-se despre nota de originalitate sau personalitate a artistului, despre fantezie şi transpunerea realului citadin, despre lirismul şi vaporoasa atmosferă a peisajelor marine, sau ritmica panoramă stradală, despre compacta avalanşă umană în care chipurile individualizate prin rictus facial descriu neaşteptate fizionomii, întîlnite de Ensor în cele mai obişnuite locuri, pe străzile ostendeze sau în interioarele burgheze liniştite unde nimic nu se petrece, iar timpul se scurge fără să lase vreo urmă, sau de acele portrete veridice ale companionilor de viaţă, uneori deformate, sau cele neschimbate de veacuri ale demonilor şi morţii. Toate aceste devieri posibile ce ţin de capacitatea analitică şi de fantezia proprie exegeţilor sau a admiratorilor operei sale duc inevitabil la un coeficient comun, cel al măiestriei artistice, conturîndu-ne, indiferent de subiect, imaginea unui Ensor care nu a oscilat peste decenii de la tatonările timide spre aşa-zisa maturitate artistică şi împlinirea profesională. Trecerile sînt, dacă nu inexistente, cel puţin imperceptibile, Ensor fiind unul din rarii artişti a căror creaţie trădează o constanţă în orizontul inspirator explorat, transpus original într-un limbaj tradiţional şi sigur ca tehnică artistică, excluzînd monotonia imagistică şi soluţională. Corespondenţa afectivă între subiect şi traiectoria liniei recurge la angularităţi distincte sau la sinuozităţi domoale şi aerate, uneori la barocizări decorative. Ensor se simte total liber în lumea sa de vizionar, opţiunile nedirijate ca tehnică şi subiect fiind ecoul material al unei interiorizări stimulate permanent de o imaginaţie fertilă axată pe o capacitate personală de esenţializare a datelor realului. Uneori nostalgic, creînd o atmosferă apăsătoare ca în peisaje, sau amuzîndu-se neimplicat de scenele umoristice care ne trimit cu gîndul la Goya, sau la umorul unui Hogarth, alteori uzînd de o fantazare exuberantă dar nu atît de stranie ca a lui Bosch, James Ensor desenator îşi egalează faima de colorist, amintindu-ne nu arareori de măiestria de aquafortist a predecesorului său Rembrandt.

Revenirile tematice din pictură în grafică ne oferă o altă notă comună, impusă de stagnarea capacităţii creatoare ensoriene de la sfîrşit de secol XIX. Cauzele metamorfozării radicale a lui James Ensor, din creator într-un om metodic

şi tipicar cu corespondenţa sa (răspunsurile şi scrisorile fiind orînduite şi consemnate scrupulos), ocupat cu transcrierea pe hîrtie a gîndurilor şi teoriilor despre artă, constituie misterul existenţei artistului flamand.

Ensor gravor este sigur pe arta sa, pare că uită întrebarea ce-l obseda aflîndu-se printre culori: «Cum să conduci această minunată lume rebelă?» Compoziţia are cuvîntul, de această dată, cu rigoarea schematică pînă în cele mai mici detalii şi la cele mai reduse dimensiuni.

«Mă trezesc în disperarea / Unei noi zile, din dorinţele mele / Încă nedesenate / Încă neîmpăstate de culoare / Alerg acolo — sus / Spre penelurile mele uscate / Şi tot astfel ca şi Hristos sînt crucificat / Fixat cu cuie pe şevalet.»

MARC CHAGALL

Tentaţiile comentării şi consemnării creaţiei lui James Ensor sînt ispititoare şi acaparatoare, în vederea certificării unor documente sau perioade mai puţin cunoscute din arta ensoriană, atît pentru specialişti cît şi pentru omul de cultură, înclinat spre încadrări istorice de referinţe largi, sau pentru amatorul de artă care se trezeşte uimit şi fascinat de insolitul picturilor, stampelor, acuarelelor şi desenelor artistului flamand, captivat fiind de plăcerea descifrării unui univers imaginativ original.

Dacă am spicui din gîndurile lui Emile Verhaeren, admirator al creaţiei ensoriene şi martor al derulării vieţii artistului, căruia i-a închinat un studiu monografic, am reţine lapidara şi concentrata formulare de situare istorică a lui Ensor: «o operă la confluenţa a două oaze», sintetizînd în cîteva cuvinte climatul artistic al sfîrşitului de secol XIX. Fără vreo intenţie deliberată de încadrare într-o mişcare artistică sau curent, James Ensor a rămas observatorul detaşat al acestora, aşa cum de altfel şi declara. Încă din primele decenii ale secolului XX, tinerii artişti îl consideră ca părinte spiritual — Rik Wouters, Constant Permeke sau Pavel Delvaux —, iar compatrioţii îl reclamă ca pictor naţional, alături de Rubens, Van Eyck, Bosch, Bruegel sau Teniers.

Aflată la pragul dintre două concepţii de abordare a artei, pictura ensoriană defineşte sensibilitatea timpului său, derulîndu-se într-o perioadă scurtă de aproximativ douăzeci de ani, de la ostilitatea faţă de raţionalism şi clasicism, trecînd



ENSOR LA HARMONIUM, 1933
ULEI PE PÎNZĂ, 0,80 × 1,00
NEW YORK, COL. P. CROQUEZ.

prin realism sau impresionism, de la o pictură reținută cromatic spre explozia luminii, încîntat ca și Turner sau Bonington de farmecele dozate sau sclipitor etalate ale acesteia. Universul tematic abordat, uneori surprinzător prin obișnuitul

său, alteori arhitecturizat conform impulsurilor imaginative şi ale depozitărilor interioare spicuite din tradiţia neamului său, de către o sensibilitate înclinată spre visare şi fantazare, a conferit originalitate acestei creaţii limitate ca materializare cronologică, dar intensă. Dacă după 1900 capacitatea sa creatoare «stopează», favorizînd reluările de subiect, majoritatea lucrărilor dovedindu-se a fi mediocre precedentelor, în schimb aportul este marcat în domeniul teoretic, căci el începe să-şi edifice scheletul teoriilor sale despre artă, ghidat de scrupulozitatea şi aplicaţiile de arhivar personal care nu-l caracterizau pînă la această dată. O apropiere de imaginea cunoscută a pictorilor teoreticieni, cum a fost predecesorul Delacroix sau, cîţiva ani mai tîrziu, André Lhote, ar fi fortuită, distanţarea impunîndu-se ca finalitate urmărită, cei doi eşafodînd conştient o «teorie» a artei, pe cînd Ensor fiind, ca şi Cézanne, unul din amatorii frazelor referitoare la meşteşugul său, fără pretenţia stabilirii unor precepte sau sisteme. Uşurinţa aparentă şi graţia improvizaţiei îl captează; adept al invenţiei de secundă, Ensor refuză schema preconcepută, abecedarul clasicilor, sau prevalenţa ştiinţei în pictură. «Lumina — pîinea pictorilor» — cum singur o decreta, îi invadează pictura, atingînd uneori acea intensitate şi puritate pe care fovii o vor iubi. Izbucniri coloristice care obligă, nu arareori, penelul la depuneri onctuoase, la accente ascuţite, fiind un precursor al expresionismului, al germanilor Nolde sau Grosz. Urmaşi direcţi Ensor nu a avut şi nici nu a întemeiat vreo şcoală. Compatriotul său Constant Permeke se dezvoltă în spiritul expresionist propriu, nordic, aflat la polul opus al gamei coloristice ensoriene, influenţe directe fiind dificil de precizat, cu toate că Permeke şi-a petrecut vremea la Ostende, între 1919 şi 1925, cînd Ensor îl întîlnea pictînd pe malul mării, aşa cum consemnează în jurnalul său.

Se detaşează o coardă personală a expresionismului flamand în cadrul ariei universale, imediat după primul război mondial, o dată cu Permeke, Gustave de Smet, Fritz van den Berghe. Este acea grandoare narativă, în atmosferă populară, acea înclinaţie pentru atmosfera simplă întîlnită la un Bosch, uneori chiar la Ensor. Spiritul nordic, prin constituţie, este înclinat spre exprimări solicitante tensional, contorsiuni în genul lui Grünewald, sau ambianţă încărcată ca în tablourile lui Munch. Există o deosebire fundamentală între expresionismul lui Ensor şi cel al norvegianului Edvard Munch. Ea ţine şi de mediul ambiant — care celui de-al doilea i-a transmis disperarea şi neputinţa metamorfozei sociale, pe cînd lui Ensor, posibilitatea observaţiei imediate, suport de divagaţii ale fantazării abundente. Istoria artei marchează în primele decenii ale secolului XX un exod expresionist, mai ales în mediul german, dacă ne gîndim la grupările «Der Blaue

Reiter» şi «Die Brücke», sau la austriacul Kokoschka, pictor al faciesurilor dezbărate de stabilul trăsăturilor, surprinse în tuşe împăstate, într-o cromatică închisă. Este perioada în care arta lui James Ensor îşi găseşte ecou peste hotarele Belgiei, cînd occidentul european cunoaşte şi gustă creaţia pictorului flamand, datorită numeroaselor expoziţii ce încep să fie organizate în principalele centre artistice ale lumii. Dacă nu s-ar putea vorbi despre o influenţă directă a sa asupra unor artişti anume, se poate totuşi afirma că aceştia încep să-i vadă opera şi să-l aprecieze. Există uneori o afinitate nedeclarată între unii artişti, al cărei răsunet este vizibil în chiar opera lor. Este cazul măştilor lui Nolde. Klee, deţinînd pînza ensoriană *Schelete încălzindu-se,* de care nu se despărţea, era un admirator al acestei creaţii, ca de altfel şi Kandinsky, vizitator al pictorului flamand în 1929, în opera căruia nu se distinge nici cea mai mică tangenţă cu universul ensorian.

Natura ensoriană este investită cu înclinaţii spre tainele visului, cu imaginarea unor situaţii reale sau supraterestre, într-o ambianţă solitară. Climatul extraterestru devine constanta atmosferică a picturilor compatrioţilor săi Magritte şi Delvaux, imobilitatea temporală propice a spaţialităţii şi lumii ireale a visului personalizînd arta suprarealiştilor.

Desigur că apropieri de acest gen între creaţia ensoriană şi arta secolului XX se pot face în funcţie de gradul curiozităţii individuale comparative, descoperindu-se uneori neaşteptate şi plăcute asemănări şi tangenţe ale sensibilităţii creatoare. Dar aceste tentative, pe cît de interesante pe atît de pasionante, pot minimaliza imaginea personalităţii unui artist. De aceea poate că importantă este nota de originalitate pe care a adus-o în artă James Ensor, fiind un «novator» şi, din acest punct de vedere, detaşîndu-se în epocă, fiind deschizător de drumuri tot astfel cum au fost la vremea lor şi Giotto, Poussin, Delacroix, impresioniştii sau Cézanne. Arta, circumscrisă temporal, depăşeşte normele comune atunci cînd este originală, creatorii săi fiind profeţii celei viitoare, aşa cum a fost şi Ensor la sfîrşit de secol XIX.

*

James Sidney Ensor se stinge din viaţă în ziua de 19 noiembrie 1949, în oraşul natal Ostende. Este înhumat la Mariakerke, în cimitirul bisericii Notre-Dame.

CRONOLOGIE
ŞI CONCORDANŢE CU VIAŢA ARTISTICĂ BELGIANĂ

1860 13 aprilie, se naşte James Sidney Ensor, la Ostende.

1861 29 august, se naşte Mariette Ensor (Mitsche), unica lui soră.

1862 *Félicien Rops la Paris.*
Expoziţia universală de la Londra, la care participă 52 artişti belgieni.

1863 *La Tervueren, se înfiripă un grup de peisagişti, printre care Hippolyte Boulenger, Coosemans, Asselberghs.*

1864 *Primele manifestări ale «luminismului» belgian, reprezentat prin operele lui A. J. Heymans şi J. Rossels.*

1865 *La Bruxelles, se deschide atelierul lui Portaels. Printre elevi: Agneesens, Wouters, Verheyden.*

1867 *La Bruxelles, atelierul lui Antoine Wiertz este transformat în muzeu.*

1868 *Este fundată «Société libre des Beaux-Arts». Printre reprezentanţi: Artan Heymans, Rops, Meunier.*

1870 *Impresionistul francez Eugène Boudin poposeşte la Bruxelles şi la Anvers.*

1871 *Se fundează revista «L'art libre», orientată contra istorismului în pictură şi a academismului în învăţămînt.*

1872 *Salonul anual de la Bruxelles. Expun: E. Wouters, E. Smits, H. de Braekeleer, H. Boulenger.*

1873 Ensor are 13 ani. Ia primele lecţii de desen, cu Dubar şi Van Kuyk. Pînă în 1875 îşi petrece vremea studiind la colegiul Notre-Dame din Ostende.

1874 *Instalarea lui Félicien Rops la Paris.*

1875 *Se înfiinţează grupul «La Chrysalide» — reprezentanţi de tendinţă realistă — L. Artan, F. Rops, G. Vogels.*

1876 Primele peisaje marine de plein-air ale lui Ensor.

1877 Ensor, în vîrstă de 17 ani, intră la Academia din Bruxelles.

1878 *Jean Portaels devine directorul Academiei din Bruxelles.*

1879 Pictează tablourile Judit şi Holofern, Moartea lui Jesabel.

1880 Ensor părăseşte Academia din Bruxelles şi se instalează la Ostende.
Opere: Lampagiul, Doamna cu evantai.

1881 Ensor participă la expoziţia din sa a Janssens a grupului «La Chrysalide».
Opere: Portretul tatălui artistului, După-amiază la Ostende, Doamna sobră, Strada Flandre din Ostende.

Octave Maus fundează revista «L'art moderne».

1882 Tabloul Mîncătoarea de stridii este refuzat la Salon. Pictează Portretul lui Willy Finch; Doamna îndurerată.

1883 La expoziția cercului «L'essor» îi este respins tabloul Mîncătoarea de stridii, dar figurează cel intitulat Lampagiu.

Opere: Măști scandalizate; Autoportret cu pălărie cu flori.

La Bruxelles se fundează cercul «Les XX», al cărui fondator este și Ensor.

La Anvers se fundează cercul «Als ik kan».

1884 La Salonul anual de la Bruxelles sînt refuzate tablourile trimise de Ensor.

Periodicul «Art moderne» îi publică articolul «Trei săptămîni la Academie».

La Bruxelles se deschide prima expoziție organizată de cercul «Les XX». Expun Rodin și Whistler.

1885 Termină lucrările: Schelete privind chinezăriile; Primăria din Ostende

La Anvers, se pun bazele «Institutului Național Superior de Arte Frumoase».

1886 Ensor debutează ca autor de aquaforte. Operă importantă: Catedrala.

La Bruxelles, este fundat cercul «Voowarts». Cercul «Les XX» organizează o expoziție în care expun, printre alții: Renoir, Monet, Redon.

La Anvers, este fundat cercul «L'art indépendant».

1887 Autorul tablourilor: Carnaval pe plajă; Tribulațiile sfîntului Anton.

La Bruxelles se deschide o expoziție omagială Seurat.

1888 La expoziția organizată la Bruxelles de cercul «Les XX» sînt refuzate tablourile trimise de Ensor: Copii în baie (1886); Tribulațiile sfîntului Anton (1887).

Opere: Intrarea lui Hristos în Bruxelles; Măști batjocorind moartea; Grădina dragostei.

La Bruxelles, membrii cercului «Les XX» organizează primele concerte de muzică modernă.

1889 Tabloul Intrarea lui Hristos în Bruxelles este refuzat din cadrul expoziției organizate de grupul «Les XX» la Bruxelles.

Opere: Schelete încălzindu-se; Femeia cu măști; Mirarea măștii Wouse; Atribute de atelier.

1890 Grupul «Les XX» refuză sistematic tablourile trimise de Ensor.

Pictează: Intriga; Ensor și Leman discutînd despre pictură; Autoportret la șevalet.

La Bruxelles este deschisă o expoziție cu pînze de Van Gogh, figurînd și tabloul «Jucătorii de cărți» al lui Cézanne.

1891 Opere: Măști revendicîndu-și un spînzurat; Teribilii muzicieni; Adevărații judecători; Ecce homo; Muzică pe strada Flandre; Schelete revendicîndu-și un hareng-saur.

1892 Lucrări executate: Disperarea lui Pierrot; Calcanul; Varza încrețită...
La Bruxelles are loc o expoziție omagială Seurat.
Este fundat cercul «Pour l'art» de către Jean Delville.

1893 Tablouri realizate: Bulevardul Van Iseghem; Pierrot și scheletul în galben.
La Bruxelles, cercul «Les XX» este dizolvat și înlocuit, prin cercul «La libre esthétique», condus de Octave Maus.
Este fundat grupul «Le sillon».

1894 Termină lucrarea Tentația sfîntului Anton.
Toulouse-Lautrec vizitează orașul Bruxelles.

1895 Opere: Scoici; Natură moartă cu cocoș.

1896 La Bruxelles, Eugène Demolder organizează prima expoziție personală James Ensor, în strada Montague-aux-Herbes-Potagères.
Muzeul de artă din Bruxelles îi cumpără lui Ensor o primă lucrare, Lampagiul.
La Paris, revista «La plume» îi dedică lui Félicien Rops un număr.

1897 Realizează tabloul Măștile și moartea.

1898 La Paris, revista «La plume» organizează, în strada Bonaparte, nr. 31, o expoziție James Ensor.
La Bruxelles se fundează cercul «Le labeur».

1899 La Paris, revista «La plume» îi dedică lui Ensor un număr special, la inițiativa lui Eugène Demolder.

1900 An considerat ca finalul creației ensoriene.

1901 James Ensor este menționat, alături de Edmond Picard, fondator al Academiei Libere din Belgia.

1902 *La Bruges este deschisă o expoziție a primitivilor flamanzi, de la Van Eyck la Bruegel.*

1903 Ensor devine cavaler al ordinului Léopold.

1904 Ensor excelează în aquaforte.
La Bruxelles este fundat cercul «Vie et lumière». Printre reprezentanți: Heymans, Lemmen, Buysse.

1905 Opere: Dublu portret — reprezentînd pe Ensor cu prietena sa, Augusta Boogaerts.
Muzeul de artă din Anvers îi achiziționează tablouri.

1907 Opere: Pierrot și Scheletele; Schelete muzicante.
Pierre Bonnard și Rouault petrec cîteva zile în Belgia.

1908 Editura Van Oest din Bruxelles editează monografia «James Ensor», semnată de Emile Verhaeren.

1910 *Fovismul brabantin se afirmă prin Rik Wouters, Schirren, Tytgat, Philibert Cockx.*

1911 Ensor creează muzica, textul și costumele pentru baletul pantomimă Gama dragostei sau Flirtul Marionetelor.

La Bruxelles are loc o expoziție organizată de «Cercle des indépendants», fiind expuse opere de Delaunay, Léger, Le Fauconnier.

1912 Ensor desenează V i a ț a l u i H r i s t o s — 36 desene în creioane colorate.

La Bruxelles se creează galeria Giroux.

Rik Wouters călătorește la Paris.

1913 La Hanovra este publicat primul catalog cu lucrările în aquaforte semnate de Ensor.

În galeria Giroux din Bruxelles este prezentat fovismul brabantin.

La Anvers, expune Rik Wouters, laureat al premiului Picard.

1914 Expoziție omagială la Anvers, închinată lui Ensor, Van Gogh, Jakob Smits, Rik Wouters. *Izbucnirea războiului, care îi împrăștie pe artiști.* Ensor rămîne la Ostende.

1915 Moare mama artistului.

La Amsterdam este fundat grupul «Open Wege». Reprezentanți: Frits Van den Berghe, Gustave De Smet, A. De Ridder.

1916 *La Amsterdam are loc o retrospectivă Rik Wouters.*

1917 Ensor părăsește locuința din strada Flandre, colț cu bulevardul Van Iseghem, pentru a se instala în locuința din strada Flandre nr. 17, moștenită de la unchiul său, Léopold Haegheman, unde va rămîne pînă la sfîrșitul vieții.

1920 La galeria Giroux din Bruxelles este organizată o expoziție retrospectivă Ensor. În aceleași localuri este vizionat concomitent baletul «Gama dragostei».

La Bruxelles este fundată revista «Sélection» de către A. De Ridder și P. G. Van Hecke, care va promova expresionismul flamand.

1921 La Anvers, în salonul grupului «Art contemporain», are loc o retrospectivă Ensor.

La Bruxelles, editura «Sélection» publică S c r i e r i l e lui Ensor. Galeria Giroux editează după desenele din 1912 «Scene din viața lui Hristos».

În Germania apare monografia «Ensor» semnată de Paul Colin.

1922 Apare monografia «Ensor» semnată de Grégoire Le Roy.

1925 Sub îngrijirea lui Loys Delteil este editat catalogul complet al gravurilor ensoriene.

1926 La galeria Barbazanges din Paris are loc o expoziție Ensor.

La expoziția bienală de la Veneția, în pavilionul belgian, figurează opere ensoriene.

1927 În localul Kesstner-Geselschaft din Hanovra sînt prezentate opere semnate de Ensor.

La Bruxelles se deschide galeria «L'époque», consacrată expunerii operelor suprarealiștilor.

1928 *La Bruxelles se fundează revista de orientare suprarealistă «Variété».*

La Paris are loc o retrospectivă De Braekeller.

1929 La inaugurarea Palatului de arte frumoase din Bruxelles, se organizează o expoziție Ensor. Ensor este investit de către regele Albert cu titlul de baron.

La Bruxelles este fundată «Societatea auxiliară a expozițiilor»; de asemenea grupul «L'art vivant».
Kandinsky vine în Belgia, unde îl întîlnește pe Ensor.

1930 *Retrospectivă Permeke.*

1931 La Ostende este inaugurat bustul lui Ensor sculptat de Edmond de Valeriola.

1932 La «Jeu de Paume» din Paris este deschisă o expoziție Ensor.

1933 Ministrul francez Anatole de Monzie îi acordă lui Ensor Cravata legiunii de onoare.

1939 La Paris, revista «Gazette des Beaux Arts» organizează o expoziție Ensor.
La Bruxelles este fundat grupul «La route libre». Printre reprezentanți: Van Lint, Bertrant, Anne Bonnet.

1940 *La galeria Apollo din Bruxelles se pun bazele Salonului anual pentru tinerii debutanți. Apare revista «Apollo», sub direcția lui Robert Delevoy.*

1943 Apare monografia «Ensor» sub semnătura lui Paul Fierens.

1945 Moare sora artistului.
Retrospectivă Permeke la Paris.

1946 La National Gallery din Londra are loc o expoziție retrospectivă Ensor.
La Paris se deschide o expoziție a pictorilor belgieni, de la Ensor la Van Lint.

1948 *Ia ființă asociația «Prietenii lui James Ensor».*
Expoziție la Paris. Expun Ensor, Permeke, Delvaux.

1949 La Ostende, în ziua de 19 noiembrie, moare James Ensor. Este îngropat la Mariakerke, în cimitirul bisericii Notre-Dame.
La Ostende este organizat Salonul: Ensor și maeștrii contemporani.

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

BRION, MARCEL — *Arta fantastică*, Bucureşti Ed. Meridiane, 1970

CASSOU, JEAN — *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960

COLIN, PAUL — *James Ensor*, Potsdam, Gustave Kiepenheuer, 1921

CROQUEZ, ALBERT — *L'œuvre gravée de James Ensor*, Genève-Bruxelles, Ed. Pierre Caillet, 1947.

DAMASE, JACQUES — *James Ensor, L'œuvre gravée* Genève, Ed. Motte, 1967.

DE RIDDER, ANDRÉ — *James Ensor*, Paris, Ed. de Rieder, 1930

FIERENS, PAUL — *James Ensor*, Paris, G. Crès, 1929.

GENAILLE, ROBERT — *La peinture en Belgique de Rubens aux surréalistes*, Paris, Ed. Pierre Tisné, 1958

GRIGORESCU, DAN — *Expresionismul*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969.

* * * — *James Ensor. Peintre et graveur*, Paris, Librairie de la Société Anonyme «La Plume», 1899

* * * *L'art belge depuis l'impressionnisme*, Exposition, Paris, 1928. Bruxelles, 1928

LES ÉCRITS DE JAMES ENSOR, Bruxelles, Les éditions Lumière, 1944

HAESAERTS, PAUL — *James Ensor*, Bruxelles, Ed. Elsevier, 1957

HAESAERTS, PAUL — *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, Bruxelles, Ed. Arcade, 1960

DE MICHELI, MARIO — *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968.

MYERS, BERNARD S. — *Les expressionnistes allemands. Une génération en révolte*, Paris, Productions de Paris, 1967

RAYNAL, MAURICE — *Peinture moderne*, Skira, Genève, 1958

STERLING, CHARLES — *Natură moartă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970

VALLIER, DORA — *Geschichte der Malerei 1870—1940*, Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1963.

REDACTOR: IRINA IONESCU
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 4
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,75; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 6 000

DIAPOZITIVE COLOR:
PREISS & CO., ISMANING: PAG. 29, 32—33
FOTOCOLOR SCALA, FIRENZE: PAG. 35, 49, 51, 64—65 ŞI SUPRACOPERTA

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ"
CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133, BUCUREŞTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



În colecția:

MAEȘTRII ARTEI UNIVERSALE

au apărut:

LEONARDO DA VINCI
REMBRANDT
GOYA
VAN DYCK
ANTONELLO DA MESSINA
DEGAS
ALTDORFER
RENOIR
BOURDELLE
DAUMIER
RAFAEL
RUBLIOV
LÉGER
DÜRER — pictorul
CRANACH
GRÜNEWALD

În pregătire:

DÜRER-graficianul
CÉZANNE

Lei 25